1973
mart
nisan
sayı 3-4
5 TL.

yeni adımlar

aylık sanat ve siyaset dergisi

yaşamak hırsı

JACK LONDON

vahşetin çağrısı

Jack London, Vahşetin Çağrısı'nda, altına hücum çağını çok değişik bir açıdan ele almıştır. Romanın başkişileri, insanlar değil, altın avına koşanların kullandıkları kızak köpekleridir. Jack London, altın hırsıyla gözü dönmüş insanların duygularını, davranışlarını, günlük yaşantılarını ve serüvenlerini köpeklerin gözüyle yansıtmaktadır Vahşetin Çağrısı, altına hücum çağı kapandıktan sonra da, bu niteliği yüzünden önemini ve değerini her zaman sürdüregelmiştir

YÜCEL YAYINLARI

P.K. 401 İSTANBUL

10 Lira

yeni adımlar
aylık sanat ve siyaset dergisi
MART/NİSAN 1973
SAYI : 3/4

TÜSTAV
Arşivi
Alpay BİBER
Koleksiyon

Duyuru 2
Toprak meselesi **(O. SUDA)** 3
Yaşadığımız günlerin şiiri **(A. ADA)** 8
Zincire vurulu G. Afrika Kültürü **(E. SUSUZ)** 12
Sanatta ortayolculuk **(A. ERALP)** 17
Vietnam tiyatrosunun evrimi **(M. Vİ)** 20
Vietnam sineması 25
Rüzgâr **(A. DUG)** 28
Hasretinden prangalar eskittim **(İ. YALÇIN)** 34
Yayın hayatında roman **(T. ALTUĞ)** 43
Halkçı - Devrimci sanat **(M. ERGÜN)** 48
Yargı gücü, bağımsızlık ve askeri yargı (Rafet Tüzün, Askerî Yargıtay Başkanı) 56
Kısa, Kısa 62

Yönetim ve yazışma yeri : Yerebatan Cad. 43/5, Cağaloğlu - İstanbul
Ankara dağıtım : Zafer Pasajı No. 22, Kızılay - Ankara
Abone : Yıllığı 50 / altı aylığı 25 lira (dış ülkeler : Yıllığı 100 / altı aylığı 50 lira)
Dizgi - baskı : Lâtin Matbaası
Kapak düzeni : Derman Över
Kapak deseni : İldeniz Kurtulan
Gönderilen yazılar hiç bir şekilde geri verilmez.

Sahibi:
Metin İlkin

Sorumlusu:
Süleyman Nebioğlu

Yayın yönetmeni:
Orhan Suda

DUYURU

YENİ BİR KÜLTÜR YARATMAK, SADECE **«ORİJİNAL»** KEŞİFLERDE BULUNMAK DEĞİLDİR. YENİ BİR KÜLTÜR YARATMAK, ÇOKTAN KEŞFEDİLMİŞ GERÇEKLERİ, ELEŞTİRE ELEŞTİRE **«TOPLUMA MAL ETMEK»** İÇİN, BUNLARI BİRER EYLEM KLAVUZU HALİNE GETİRMEK İÇİN VAR GÜCÜMÜZLE ÇALIŞMAKTIR.

KİTLELERİN, YAŞANILAN GERÇEKLİĞİ TUTARLI BİR ŞEKİLDE DÜŞÜNÜP KAVRAYABİLMELERİ; SADECE BİR AVUÇ AYDININ MALI OLARAK KALAN YENİ BİR GERÇEĞİN «DAHİ» BİR FİLOZOF TARAFINDAN KEŞFEDİLMESİNDEN ÇOK DAHA ÖNEMLİ VE ÇOK DAHA «ORİJİNAL» BİR OLAYDIR.

A. GRAMSCİ

ORHAN SUDA

TOPRAK MESELESİ

Yıllardır orasından burasından «SÜNDÜRÜLEN» ama tarihî kökenleri ve bugünü yeterince bilinmediği için yanlış değerlendirilen toprak meselesini bilimin verilerine dayanarak bütün ayrıntılarıyla açıklamanın kaçınılmaz bir gereklilik olduğuna inanıyoruz. Çekilen bunca acılara rağmen büyük değişikliklere gebe ülkemizde eserlerinde köyü, köylerden şehirlere akan insan selini dile getiren yazarlarımız, «toprak meselesini derinden kavrasın» istedik. Ve bu konuda yayımlanmış belli başlı eserlerin en önemlilerini bir bütün halinde sunmaya çalıştık. Bir derleme de diyebileceğimiz bu yazı dizisini okurlarımızın ilgiyle karşılayacağını umuyoruz. Toprak meselesi gibi gerçekten önemli bir konuyu «bilim açısından» bir bütün olarak deştiğimizi özellikle belirtmek isteriz.

— 1 —

KÖYLÜ VE SANAYİ

Kapitalist üretim sistemi (bazı kolonileri hesaba katmazsak) genellikle önce **şehirler**'de, özellikle de **sanayi**'de gelişir. Tarım, çoğu zaman, kapitalist üretim sisteminin etkisinden uzun bir süre uzak kalır. Ama sanayideki gelişme tarım üretiminin karakterini değiştirebilmektedir artık.

Orta Çağ'ın köylü ailesi kendi yağıyla kavrulan yada kavrulmaya çalışan ekonomik bir topluluktu; sadece kendi geçimi için üretim yapmakla yetinmiyordu; evini, eşyalarını, kapkacağını hatta kullandığı âletlerin birçoğunu kendi yapıyor, yününü ve ketenini kendi işliyordu. Köylü pazara da gidiyordu, ama ürettiğinin fazlasını satıyordu orada.

Kendi kendine yeten bu topluluk yıkılmaz bir bütündü. Uğrayabileceği en büyük felâket kıtlık ve yangındı yada bir düşman ordusunun saldırısıydı. Ama geçici felâketlerdi bunlar: geçim kaynaklarını kurutmuyordu. Kıtlığa karşı tedbir alınıyor, erzak birikimi yapılıyordu. Küçük baş hayvan-

ların sütü sağılıp eti yeniyordu. Bazen sebzeler ve su ürünleri de yer alıyordu sofralarda. Yangın oldumu evleri yeniden kurmak için odun kesiliyordu ormandan. Düşman yaklaşınca sürüler ve eşyalarla birlikte sığınılıyordu ormana ve tehlike geçtikten sonra dönülüyordu. Düşman ne kadar uğraşırsa uğraşsın, tarlalara, ormanlara, otlaklara büyük bir zarar veremiyordu. Kısacası, kolayca giderilliyordu felâket.

Muhafazakâr iktisatçı Sismondi, «ideal» bir yaşantı diye nitelendirdiği bağımsız köylülerin durumunu çok canlı bir şekilde anlatır:

«Tarihin bize bir tablosunu çizdiği eski İtalya ve Yunanistan'ın kırlık bölgelerindeki mutluluk yüzyılımızda da bilinmektedir. Mutluluğu, erdemi sağlayan bu rahatlığa, bu güven duygusuna, bu bağımsızlığa toprak sahibi köylülerin bulunduğu her yerde rastlanır. Küçücük tarlasında çocuklarıyla birlikte çalışan, hiç kimseye toprak kirası ödemeyen tüketeceği kadar üretim yapan, ekmeğini kendi pişiren, kendi şarabını içen, kendirinden, yününden urba yapan köylü, pazardaki malların fiyatlarını umursamaz: orada satacağı ve satınalacağı pek az şey vardır çünkü. Ticaretteki büyük değişiklikler hiç sarsmaz onu. En ufak bir kaygı duymaz gelecekle ilgili. Aksine, geleceğinin daha da güzel olacağını hayal eder... Yüzyıl sonra kocaman bir ağaç haline gelecek çekirdeği toprağa ekmek, tarlasına su getirecek bir ark açmak, sebze ve evcil hayvan yetiştirmek için çok fazla çalışması gerekmez. Küçücük tarlası, dilediği zaman yararlanabileceği gerçek bir tasarruf sandığıdır. Köylü, toprak sahibi olmanın verdiği bu mutluluğu bütün benliğinde hisseder.»

Küçük köylünün bu mutluluğu, devrinin en ünlü iktisatçılarından biri olan Sismondi tarafından bütün canlılığı ile dile getirilebiliyordu. Ama fazla abartılmış bir tablodur bu. Bu yüzden de köylülerin genel durumunu ortaya koymaktan uzaktır. Sismondi, sadece İsviçre'yi ve yukarı İtalya'nın bazı bölgelerini gözönünde tutuyordu. Ama her şeye rağmen, hayali bir tablo değildi anlattığı, dikkatli bir gözlemcinin tasvir ettiği bir tabloydu.

Bu durumu, İsviçre dahil, bütün Avrupa ülkelerindeki köylülerin durumu ile kıyaslayacak olursak, o zamandan beri büyük bir iktisadî devrimin meydana geldiğini açıkça görürüz.

Bu devrimin hareket noktası, esas itibariyle şehir sanayinin ve ticaretin küçük köylü işletmelerinde meydana getirdiği parçalanmadır.

Köylü ailesi içinde sadece basit bir işbölümü mümkündü, bu da kadınlarla erkekler arasındaki işbölümünden ibaretti. Bundan dolayıdır ki, şehir sanayinin, köy ev sanayinden çok daha üstün olmasına ve köylü için yarattığı âletleri köy ev sanayinin bu kadar mükemmel bir şekilde yapamamasına ,hatta çoğu zaman imal bile edememesine şaşmamak gerekir. Fakat sanayinin ve ticaretin gelişmesi, şehirlerde de yeni ihtiyaçlar yarattı. Özellikle, yeni ve üstün âletler kırlık bölgelere (köylere) daha çabuk ve hiçbir engelle karşılaşmadan girdiği ve bu yüzden şehirlerle köyler arasındaki ilişkiler daha da geliştiği için köy ev sanayi bu yeni ihtiyaçları karşılayamaz hale geldi. Kaba mintanların ve hayvan derilerinin yerini elbiseler aldı, kunduralar çarıkların ortadan kalkmasına yol açtı. Köylülerin erkek çocuklarını şehirlere çeken ve onları şehir hayatına alıştıran askerlik bu gelişimi büsbütün kolaylaştırdı. Bu gelişmede tütünün ve rakının da payı vardır. Şehir

sanayii birçok alanda o kadar üstünlük sağladı ki köy ev (aile) sanayiinin ürettiği malların lüks mallar haline gelmesine yol açtı. Bu malları kullanmayı göze almayan tutumlu köylü, sonunda bunları üretmekten vazgeçti. Böylece, pamuk sanayiinin gelişmesi köylünün, kendi özel tüketimi için yetiştirdiği kendiri son derece sınırladı ve çoğu zaman da tamamen ortadan kaldırdı.

Kendi özel tüketimi için üretim yapan köy ev sanayii Ortaçağ'da, yani küçük şehir sanayii filizlenince parçalanmaya başladı. Ama bu üretim pek yavaş bir şekilde yapıldı. Kırlık bölgelere: şehir çevresindeki köylerin dışına yayılmıyor ve köylülerin hayat şartlarını pek az etkiliyordu. Sismondi'nin, köylülerin mutluluğunu dile getirdiği devirde İmmermann, evinin bütün kapılarını, pencerelerini kendi yapan zengin bir köylünün şöyle dediğini belirtiyordu: «Kendi kazanabileceği parayı demirciye vermek akıl kârı değildir». İzlanda'da bugün bile özel bir meslek yoktur. Bura köylüleri her şeylerini kendileri yaparlar.

Ancak bu kadar büyük bir üstünlüğü olan kapitalist sanayidir ki kendi özel tüketimi için üretim yapan köy ev sanayiini ortadan kaldırır ve ancak kapitalist toplumun ulaştırma sistemidir ki şehrin ürünlerini en uzak köylere kadar ulaştırır ve sadece yakın köyleri değil, bütün köyleri bu süreç içine sokar.

Bu süreç ne kadar gelişirse, köylünün ilkel bir şekilde gerçekleştirmeye çalıştığı ev sanayi de o kadar çabuk çöker ve köylünün paraya olan ihtiyacı o derecede artar. Şimdi sadece lüks şeyleri satın almak için değil, gerekli şeyleri satın almak için de paraya ihtiyacı vardır. Kendi tarlasını işleyemez, geçimini parasız sağlayamaz artık.

Ama köylünün paraya olan ihtiyacının yanısıra, sömürücü feodal beylerin, prenslerin de paraya ihtiyaçları artıyordu. Bilindiği gibi, bu zaruretten dolayı, köylüden aynî vergi yerine nakdî vergi almaya başladılar. Bu da vergi tutarının daha da artırılmasına yol açtı. Bu yüzden, köylü para diye kıvranmaya başladı.

Para sağlamak için yapabileceği tek şey, ürünlerini emtia haline getirmek, yani bunları pazarda satmaktı. Ama daha çok, şehir sanayinin üretemediği ürünleri satabiliyordu. Böylece köylü, ister istemez, bugünkü köylü haline gelmek, yani **salt bir çiftçi** (tarımcı) olmak zorunda kaldı. Ama bu niteliği geliştikçe, sanayi ile tarım birbirinden ayrıldı ve Sismondi'nin sözünü ettiği mutluluktan, güven duygusundan, bağımsızlıktan eser kalmadı.

Köylü artık, pazarın hakimiyeti altına girmişti. Vaktiyle kötü hava şartlarından bir dereceye kadar korunabiliyordu. Çok yağışlı geçen yaz aylarının etkisini azaltabiliyor, aşırı kuraklığa çare bulabiliyor, bol bol tezek yakarak bağlarını ilkbahar donlarından koruyabiliyordu. Ve vaktiyle bir mutluluk olan şey, yani iyi bir hasat şimdi bir felâket haline geliyordu. Bu durum, özellikle, 19. yüzyılın başlarında, Batı Avrupa'da tarım üretimi emtia üretimi karakterine büründüğü ama ulaştırma araçlarının henüz yetersiz olduğu bir sırada bütün açıklığı ile göründü. Rekolte iyi değilse, fiyatlar yükseliyor, rekolte iyi ise, fiyatlarda bir düşme meydana geliyordu. Meselâ, Fransız çiftçileri 1821-22 yıllarında, bir hektarlık yerden, üçte bir oranında artış gösteren bir rekolteye karşılık, aşağı yukarı 200 frank yani 1816-17'-

dekinden üçte bir kadar az bir para alabiliyorlardı. Bundan dolayıdır ki, Fransa kralının, Millet Meclisi'nde «bol rekoltenin yarattığı mahzurları önleyebilecek bir kanun çıkarılmalıdır» diye yakınmasına şaşmamak gerekir.

Tarım üretimi emtia üretimine dönüşürken, üreticinin ürünlerini doğrudan doğruya tüketiciye satması imkânı azalıyordu. Köylünün üretim yaptığı pazarlar ne kadar uzak olursa, doğrudan tüketicilere satması da o kadar imkânsız oluyor ve **aracı**'ya duyduğu ihtiyaç o kadar artıyordu. Böylece, üreticilerle tüketiciler arasında tüccar yer aldı.

Hububat tüccarının yanısıra, kısa zamanda, tefeci türedi (tefeciyle tüccar aynı kişi değilse). Rekoltenin kötü gittiği yıllarda köylünün eline geçen para ihtiyaçlarını karşılamaya yetmediğiçin tarlasını ipotek etmekten başka çaresi kalmıyordu. Yeni bir bağımlılık, yeni bir sömürülme başlıyordu onun için. Sömürünün en kötüsüydü bu: Köylü tefeci sermayenin ağına düşüyordu. Güçbela kurtulabilirdi bundan. Her seferinde tekrar borçlanıyor ve biriken borçlar yüzünden tarlasını yok pahasına satıp tefecinin ağzını kapatıyordu. Vaktiyle kıt maksulün, yangının, savaşın yapamadığını, hububat ve hayvan pazarındaki buhranlar yapıyordu. Bu buhranlar, sadece geçici bir felâket olarak kalmıyor, köylünün tek geçim kaynağı olan toprağını yitirmesine ve onun bir **proleter haline gelmesine** yol açıyordu. İşte kendi ihtiyaçlarını sağlamaya yarayan ev (aile) sanayi çökünce, nakdî vergiler altında ezilince, hür köylünün refahı, bağımsızlığı ve güvenliği böylece elden gitmiş oluyordu.

Fakat şehir sanayiinin gelişmesi ilkel köylü ailesinin parçalanmasına da yol açıyordu. Başlangıçta köylü, ailesinin geçimini sağlayacak, hatta bazen feodal beylere vergisini ödeyecek kadar bir toprağa sahipti.

Ama, köylü, piyasaya (pazara) bağımlı hale gelince, para diye kıvranmaya başladı. Pazarda satacağı hububat fazlasına duyduğu ihtiyaç daha da arttı, ve üretim şartları aynı kaldığı için, ihtiyaçlarını karşılayabilmesi, işlediği toprağın daha geniş olmasını gerektirdi. Ama ne üretim tarzını değiştirebilir, ne de toprağını genişletebilirdi. Yapabileceği tek şey, ailesi çok kalabalıksa, doyurulacak boğazı mümkün olduğu kadar azaltmaktı: Kimini yabancıların hizmetinde yanaşma olarak çalıştırmak, kimini askere yollamak, kimini de yeni bir iş tutsun diye dış ülkelere yollamaktı. Köylü ailesinin nüfusu böylece en aza indirgenmiş oldu.

Böyle davranmasının bir başka sebebi de vardır. Tarım, insandan aynı emeği sarfetmesini gerektiren bir falaiyet şekli değildir. Geçici olarak, yani toprağın işlenmesi sırasında, özellikle de, hasat zamanı daha çok yardımcı gerekiyor; yazın tarlada çalışanların sayısı, kışa oranla, iki, üç, hatta dört misli artıyor.

Köy ev sanayi varolduğu sürece, tarımda (tarlada) çalışması gerekli rençberlerin az yada çok oluşu pek önemli sonuçlar yaratmıyordu. Tarlada yapacak bir işi olmayınca köylü ailesi evde çalışıyordu. Köy ev sanayiinin dağılmasıyla bu durum ortadan kalktı. Geçim yükünü hafifletmek için, köylünün, aile fertlerinin sayısını azaltmasının bir ikinci sebebi de budur.

Burada köy ev sanayiinin ortadan kalkışının sonuçlarından söz ediyoruz sadece. Tarım üretimindeki değişiklikler, meselâ, otlakların işletilmesinden, entansif hayvancılığa (ki daha çok emeği gerektirir) geçiş bu so-

nuçları etkisiz bırakabilir. Ama buna karşılık, diğer değişiklikler bu sonuçları daha da yaygın hale getirir. Kışın yapılan tarım işlerinin en önemlilerinden biri buğdayın dövülmesidir. Dövücünün (batteuse'ün) kullanılması bu işe son vermiş ve köylü ailesinin nüfusunun azalmasında önemli bir etken olmuştur.

Geride kalanların yazın daha çok çalışmaları gerekiyor. Fakat bütün çabalarına rağmen, gidenlerin yerlerine dolduramıyorlardı. İşlerin çok yoğun olduğu zamanlarda **ek-işgücü, ücretli işçi** çalıştırmak gerekiyordu. Kısa bir süre sonra, yani ihtiyaç kalmayınca yol veriliyordu bu ek-işgücüne. Ödenen ücret ne kadar yüksek olursa olsun, bu ek işgücünü geçici olarak çalıştırmak, onları bütün bir yıl aile fertleri gibi beslemekten daha ucuza geliyordu. Ama bir ücret karşılığında çalıştırılan bu insanlar da proleter köylülerdi, nüfus fazlasını teşkil eden köy kızlarıyla erkeklerliydi.

Ücretli işçi ihtiyacını yaratan bu aynı gelişme öte yandan bu işçileri de yaratıyor. Köylülerin birçoğunu proleterleştiriyor, köylü ailesinin fertlerini azaltıyor ve köy nüfus fazlasını emek piyasasına atıyordu. Nihayet bu gelişme, küçük köylülerde kendi tarlalarının dışında gelir sağlama ihtiyacını yarattı. Toprakları kendi ihtiyaçlarından fazlasını üretemiyecek kadar sınırlıydı. Pazarda satacakları kadar tarım ürünü sağlayamıyorlardı. Pazarda satabilecekleri tek meta, kendi topraklarında sadece geçici olarak sarfettikleri **işgüçleriydi.**

Büyük işletmelerde ücretli işçi olarak çalışmak bu işgücünü değerlendirmenin yollarından biriydi.

17. yüzyıla kadar, köylülerin nadiren gündelikçi çalıştırdıklarını görüyoruz.

Ancak 17. yüzyıldan sonradır ki ücretli işçi çalıştırmak yaygın bir hal alıyor. Ama aile fertlerinin yerine ücretli işçi kullanmak, aileyi terketmeyen işçilerin durumunu da etkiliyor. Onlar da aile reisinin hesabına çalışan **ücretli işçi durumunda kalıyorlar,** oysa anadan atadan kalma toprak böylece aile reisinin (mülkü) oluyordu.

Özellikle, kendi tarlasını kendi emeğiyle işleyen eski köylü ailesinin yerini, ücretli işçi çalıştıran büyük köylü işletmeleri alıyor.

Sömürenle sömürülen, sermaye sahibi ile proleter arasındaki sınıf çatışması köye, köylü ailelerine de sıçrıyor ve müşterek menfaat üzerine kurulu eski topluluğu yıkıyor.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bütün bu süreç Ortaçağ'da başladı, fakat aslında bu süreci hızlandıran, kırlık bölgelerdeki köylülerin yaşantısını kendine bağımlı kılan etken sadece ve sadece kapitalist üretim tarzıdır. Ama bu süreç henüz sona ermiş değildir, bugün de devam etmekte, her gün yani bölgelere yayılmakta, kendi özel tüketimi için üretim yapan köylülerin topraklarını emtia üretimine elverişli hale getirmekte, köylünün ihtiyaçlarını daha da artırmakta, aile emeğinin yerine ücretli emeği getirmektedir. Ve böylece, kapitalist üretim tarzının şehirlerde gelişmesi, yani sadece bu bile, eski tip köylü ailesinin hayatını, sermaye tarım üretimine el atmamış ve küçük işletme ile büyük işletme arasında çatışmaya yol açmamış bile olsa, kökten değiştirmektedir.

Ama sermaye, sadece sanayiyi etkilemekle kalmıyor, yeteri kadar güçlenince, tarım alanına da el atıyor. (Devam edecek)

AHMET ADA

YAŞADIĞIMIZ GÜNLERİN ŞİİRİ

Önce, Nihat Behram'ın «Hayatımız Üstüne Şiirler» (*) adlı ilk kitabının sonuna alınan «İlk Şiirlerden» bölümü üzerinde duralım.

Behram'ın yaratıcılık eylemindeki köklü dönüşümün öğelerini bu ilk şiirlerde görürüz. Şiirinin çıkış noktası sonunda hayatıyla çakışmıştır. Yapısında yarı-feodal değerleri de barındıran bir toplumun bireyi olarak, burjuvazinin henüz çökertemediği, - dürüstlük, yiğitlik, gurur, namus v.b. gibi - öğeleri şiirlerinde yansıtır Behram. Son şiirlerinde ise burjuvazinin duvarlarıyla çevrili kentte olduğunu farkeder. Bu geçiş dönemi, hayatla yüzyüze geliş ona olgun şiirler yazdırır. Bir iki somut örnek vermeden önce şiirlerini kavrayıp anlamaya çalışalım. Etkilere açıktır ilk şiirleri. Ama bu belli belirsiz sezilen ya da duyulan özel bir durumdur onda. Devrimci şiirin içermesi gereken şeylerden çok biçim çalışmalarına özen gösterir. «Samyeli», «Son Yoklama» sözünü ettiğim özü

kısırlaştıran arayış dönemi şiirlerinden. Fakat, hayatın ayrıntıları, ince bir duyarlık tonu, hayal gücüyle yansıtılır onun şiirlerinde. Özellikle «Samyeli» şiirinde öze ters düşen tutukluk içindedir. Biçim çalışmaları özü parçalar. Ancak, bu saptama, bu bölümdeki diğer şiirleri için geçerli değildir. Dilin sınırlı bölgelerinden tez sıyırır kendini Behram. İşlek bir söyleyişe kavuşur hemen. Öz olarak, doğrudan doğruya, çağımızın temel gerçekliğine, emekçilerle burjuvazi arasındaki çekişmeye yönelmez. Devrimci genç insan için konuşur daha çok. «Vurgun, Yanık Bağrında Açan, Papatyalar, Uzaklara, Yaşamak Adına» adlı şiirlerinde görüldüğü gibi doğanın akışkan niteliğini alternatif yaparak, sesine başkaldırıyı ve direnci katar, perspektifle gerçeklik arasındaki uyumu bozmadan :

«Görünce nefesim kesiliyor
arzulu seslerle
düşerken yere
bulutlarla öpüşmek hırsındaki
bir çekirdeği» (s.77)

«Çoşkun bir haykırmanın yapıştık kanadına
nârâsını duyuyoruz köroğlunun, dadalın, serdarînin
ve faşizme kafa tutan her yiğidin» (s.71)

Belki ilk kez, cılız bir edebiyat ortamında, üstelik devrimci edebiyat güçlerin dağıldığı, umutsuzluğun pusuya yattığı günlerde, hayatı, içinde bulunduğumuz genel ortamı doğru bir bilinçle karşımıza çıkaran Behram, sahte değerleri, sapmaları, kaypak tutumları açık seçik görmemizi sağlıyor. Sanatın baskı altında tutulduğu, insan - insan ilişkilerdeki etkinliğin kısıtlandığı, sanatsal nesnelleştirme özgürlüğünün duvarlar arasında sürdürülebildiği bir dönemde yaşıyoruz.

Bu açıdan bakıldığında, Nihat Behram'ın son dönem şiirleri devrimci mücadelenin kopmaz parçalarıdır:

«Ve hayat
'sevgilim, diyebilmek için
bileklerinde zincirle dolaşan arkadaşlara
uçsuz bucaksız denizlerden
yalçın kayalarla çevrili tepelerden
fırtınalar taşıyor» (s.21)

İçinde bulunduğumuz şu dönem, çelişkilerin kaynaklandığı bu karmaşık ortam Nihat'a yukarıdaki dizeleri yazdırabiliyor.

Nihat Behram,

«Ah, yüreği toprağa saplanan arkadaşlarım» (s.48)

derken, umutsuzluğu işleyerek baskının devrimciyi bunalıma ittiği ortamı

vermek istiyor. Bu, devrimci şair için kaçınılmaz ama anlık, geçici bir durumdur.

«Sanki delirmenin eşiğindeyim
Boş bomboş gözlerine gömülmüşüm bir köpeğin» (s.48)

Bir an karamsarlığa, umutsuzluğa kapılır gibi oluyor Behram. Biz, içinde yaşadığı dönemin olgularının doğal sonucu olarak bakıyoruz bu duruma. Siyasal baskı ve kösteklemelerin şairi ne derece olumsuz yönde etkilediğini hesaba katmıyor değiliz. Üstelik, «Hayatımız Üstüne Şiirler»de, bu çeşit karamsar dizeler yok denecek kadar azdır. Ayrıca, ondaki bu durum, egemen güçlerin gericiliğiyle uzlaşan, içe dönük, kaypak, edilgen, hayattan yalıtılmış şairlerin karamsarlığına benzemiyor.

«Hayatımız Üstüne Şiirler»de, kırsal hayat da yansıtılıyor. Nihat Behram kırsal hayatın görüntülerini ön plana çıkarıp sunuyor bize. Bu hayatın, yaşama alanının çelişkileri üzerinde durmuyor. Belki bu yüzden kırsal hayatın bütünselliği parçalanıyor onda. Sadece doğa görüntüleriyle yetiniyor Behram. Son çözümlemede, **bu hayatı belirleyen yarı-feodal toplumsal yaşayış biçimini eleştirmiyor.** Daha doğrusu, Nihat Behram «romantik» diyebileceğimiz bir duyarlıkla konuya yaklaşıyor:

«İlkin karıncalar uyanıyor şafakta
çimenlerin balerini
kelebekler görünüyor ardından
sonra çiçeklerin çalgıcısı arılar» (s.29)

Nihat Behram kırsal hayatın gözalıcı yanlarını büyütüyor. Bu, onda, ilk bakışta görülen hayattan kaçmak, doğaya sığınmak isteği mi? Değil elbette. Bence, kırsal hayat, «sahici» görünümünden uzakta değerlendirilip yansıtılmıştır.

Nihat Behram kırsal alandan kopmuş kente inmiştir. Toplumsal grubu kenttedir. Bu kesimi anlatırken daha başarılıdır.

Birbirine bağlı zincirleme şiirlerde, bütün devrimcilerin yaşayadurdukları günleri ham madde olarak kullanıyor Behram. Zaten, sanatçı, istese de, istemese de çeşitli insana, genelleştirerek söylersek insanlığın durumuna yönelmek zorundadır. Toplumsal olayların gericilerin lehine işlediği bir toplumda, devrimcinin varolma kavgası tepkilerle sürüp gider. Umudu ve umutsuzluğu beraberinde getirerek... İçinde bulunduğumuz çevredeki çeşitlilikleri karmaşıklığını devrimci sanatçı çarpık bir biçimde yansıtmaz. Olayları toplumcu gerçekçi bir tutumla ve tarihsel gelişimleri içinde görür. İnsanın kurtuluş eylemi doğrultusunda saptar:

«Kızılcık dallarında birkaç gündür
garip bir kıpırdanma var
çiğ toprağa düşmeden eriyor otlarda
yarasından omzuna yayılan sancısını
türkü söyleyerek unutmaya çalışan arkadaşım
radyodan gülümseyerek dinliyor kendi adını» (s.22)

Tarihsel dönemin her türlü baskı altındaki bireyi, çok karmaşık bir yapı gösterir. Bu, bireyi kendiliğinden, içinde oluştuğu toplumun o andaki çelişkilerini biçimlendirmeye götürür. Aşağıdaki bölümde ve «Savaş Esirinin Türküsü» şiirinde görüldüğü gibi :

«Kim bilir
hangi polis kayıtlarında
parmak uçlarından alınan izler
hangi resmin altına eklenmiştir» (s.40)

O birey ki, hayatın özündeki diyalektik sürecin geçmişi kadar şimdiki anı ve geleceği üzerinde de söz sahibidir:

«Dostlarından gelen haberler
meraktan bir öpüş seli doldururken gövdene
gururla yükselen bakışını
toprağa düşürmek için
düşman boşuna çabaladı.» (s.39)

(*) Hayatımız Üstüne Şiirler, Nihat Behram, Yücel Yayınları.

ERDOĞAN SUSUZ

ZİNCİRE VURULU GÜNEY AFRİKA KÜLTÜRÜ

Sanatçının eser verebilmesi için, yaratıcılık yeteğinin yada dehasının ve söyleyeceklerini karşısındakilere iletmek ihtiyacını duymasının, bir hedefe ulaşmayı amaçlamasının yanısıra, sanatçı ile toplum arasında karşılıklı alış-verişi anlamlı kılacak bir ilişkinin kurulması, yayın imkânlarının gerçekleşmesi ve buna benzer birtakım şartların biraraya gelmesi gerekir. **Apartheid** (ırk ayrımı) kanunları yüzünden Güney Afrika'da bu şartlar yoktur. Güney Afrika kültürünü zincire vuran da budur.

İnsanoğlu bir ada gibi tek başına değildir. Yarattığı eseri bir başkasının görmesi kaygısı olmaksızın fildişi kuleye kapanıp yaratmadan rahatlık duyacak tek kişi yoktur. Kendisine en yakın kimselerden, sevdiklerinden kişisel düşüncelerini gizleyen sıradan bir anı yazarı bile, kendinden sonrakileri düşünür. Bir dörtlük yazabilmek için aşk şâirinin bir sevgiliye, ya da sevgili imajına ihtiyacı vardır. Tecritte tutulan, ya da idam hücresinde yatan bir mahkûm, durumunu başkaları da bilsin düşüncesiyle duvara bir şeyler kazır. İntihar yolunu seçen bir insan yanlış anlaşılmaya tahammül edemediği için ardında bir mektup bırakır. Banyoda türkü çağıran biri, kendisini başkalarının duymasını, mutluluğundan haberdar olmalarını amaçlar.

Apartheid kanunları, karşılıklı haberleşmeyi kasıtlı olarak engeller. Bu kanunlar öylesine engellerdir ki, bunları aşan herşey insan ruhuna (aklına) bir saygı borcunu yerine getirmektedir. «**Apartheid**» sözcüğü ayrılmışlık durumunu dile getirir. Apartheid kanunlarına göre bir Güney Afrika halkı yoktur. Sadece birbirleriyle ilişki kurmaları en aza indirgenecek ayrık bir takım ırk grupları vardır.

1950 Nüfus Kütüğü Kanunu'na göre nüfus üç ana bölüme ayrılmıştır: Beyazlar, Afrikalılar ve Renkliler. Hükümete, Afrikalılar ve Renkliler içinde de daha başka alt bölümler belirleme yetkisi verilmiştir. Renkliler için şu bölümler belirlenmiştir: Kap renklileri, Griqua'lar, Çin'liler, Hint'liler, diğer Asya'lılar ve diğer renkliler. (Ticari düşüncelerle Japonlar fahri beyaz olarak sınıflandırılmıştır.) Gene Afrikalılar, on etnik alt gruba ayrılmıştır. Xhosa'lar, Zulu'lar, Kuzey Sotho'lar, Güney Sotho'lar, Tsawana'lar, Tsonga'lar, Swazi'ler, Venda'lar, Güney Ndebele'ler ve Kuzey Ndebele'ler. Kanun uyarınca herkesin ırksal kimliği nüfus kütüğüne yazılır. Her Güney Afrika'lı yurttaş, ırksal kimliğini gösterir bir belge taşımak zorundadır.

Böl ve yönet

Irk sınıflamalarından amaç, beyaz ırkçılar o ezel eski «böl ve yönet» ilkesine dayanarak kendi iktidarlarını sürdürebilsinler diye çeşitli gruplar arasındaki ilişki ve haberleşmeyi güçleştirmektir. Siyasal yönden bu ayrım 1968'de çıkarılan ve siyasal amaçlar için bir araya gelmeyi yasaklayan kanun ile yürütülmektedir. Bu kanun, bir nüfus grubuna dahil bir kimsenin, (a) başka bir nüfus grubuna dahil kişilerin üye oldukları bir siyasal partiye üye olmasını; (b) tümü ya da çoğunluğu başka bir nüfus grubundan ya da gruplarından oluşan toplantılarda konuşmasını yasaklar. Dolayısıyle çok ırklı partiler kanun dışıdır. Çok ırklı sendikalar da öyledir.

Birbirinden ayrık tutma, siyasal hayatın dışında da uygulanmaktadır. Grup bölgeleri kanununa göre, çeşitli grupların oturacakları bölgeler birbirinden ayrılmıştır. Yetkili yöneticinin özel izni olmadan bir Beyaz'ın bir Afrika'lı bölgesine girmesi yasaktır. Siyah'la Beyaz'ın birlikte oturması, yedi yıla kadar hapisle cezalandırılabilecek bir suçtur. Siyah'la Beyaz'ın evlenmesi kanunen imkânsızdır. Siyah ve Beyaz sanatçılar birlikte sahneye çıkamazlar. Bir oyun ya da konserde siyahlarla beyazlar dinleyici ya da seyirci olarak bir arada bulunamazlar. Siyah ve Beyaz sporcular aynı takımda yer alamazlar, hatta ayrı ayrı ırkları takımları da olsa, birbirleriyle yarışamaz, karşılaşma yapamazlar. Diplomalı siyah hemşireler, beyaz hastanelerindeki hastalara bakamazlar.

İstisnalar kuralı bozmaz

Güney Afrika'da ırklar arasındaki ilişkileri belirleyen genel kurallar bunlardır. Zaman zaman istisnalar olabilir. Bazen, önemli bir siyah kişinin beyazların lokantasında yemek yemesine, ya da beyazların otellerinde kalmasına izin verildiği olur. Güney Afrika sözcülerine, Güney Afrika'nın apartheid siyaseti yüzünden kapı dışarı edildiği uluslararası spor karşılaşmalarına dönmesini kolaylaştıracak kanıtlar sağlamak için, arasıra siyah sporculara beyazların spor yarışmalarına katılma izni verilir.

Kurallar kimi kere kanuna aykırı olarak da çiğnenir. Derileri pek koyu olmayan siyahlar, muayeneleri, fırsat buldukça, geçiştirirler. Beyazların sokulmadığı ayrık siyah gösterilerine katılabilmek için yüzlerini siyaha boyadıkları, Hint'li sarileri gibi siyah kıyafetlere büründükleri de olur.

Oysa, istisnalar olsa olsa kuralları doğrular. Ayrık tutma, siyah - beyaz sınırında da kalmaz. Beyazlar da birbirinden ayrı tutulur. Kanunen olmasa bile Afrikaan'lar, hayatları boyunca ayrı kurumlara mensup kalmak zorunda olan ve İngilizce konuşan beyazlardan ayrık tutulurlar. Okullarda Afrikaan'ca ve İngilizce ayrımı bir kanun gereğidir. Çocuğun anadiliyle eğitim görmesi mecburidir. Okul dışında ayrıklık, hayatın her basamağında, her iki grubun birbirine paralel kurumları - ayrı ticaret odaları, öğretmen ve öğrenci birlikleri, gençlik örgütleri, v.s. - aracılığıyla sosyal ve siyasal olarak teşvik edilen uygulamayla sağlanır. İki beyaz grup arasında uygulanan bu ayrılığın amacı, hayatın her alanında Afrikaner'lerin (G. Afrika'da doğan Afrikalıların) hegemonyasını sağlamak, dünya çapında daha büyük güce sahip olan İngiliz kültürünün Afrikaan (yerli Afrika) kültürünü boğmasını gerçekleştirmektir.

Beyaz diktatörlüğü

Güney Afrika'yı kollektif bir beyaz diktatörlüğü diye tanımlayan Cape Town üniversite profesörlerinden Jan Loubser, 7 ekim 1972'deki bir konuşmasında, beyaz grup içinde Afrikanerlerin, İngilizce konuşan Güney Afrika'lılar üzerindeki diktatörlüğünden söz etmişti. «İlk Milliyetçi Parti yönetiminin iktidara geldiği 1948 yılından bu yana geçen 24 yıl içinde İngilizce konuşanlar üzerinde bir Afrikaan emperyalizmi oluşmuştur» diyordu. «Bu emperyalizm poliste, silâhlı kuvvetlerde, radyo ve televizyonda ve diğer kurumlarda gözle görünür durumdadır.» Bunların hepsinde de Afrikaanerler hakimdir. Profesör Loubser, ekonomik güce sahip olmasa İngilizce konuşan kesimin durumunun da tıpkı Afrika'lılarınki gibi olacağını,» söylemişti.

Kültür yoksunluğu

Bütün bunlar, Güney Afrika'da eser veren sanatçı için ne anlama gelir? En yalın anlamıyle, siyah çoğunluğun elindeki kültür imkânları, beyazlarınkinden çok aşağıdadır. Bazı kere hiç yoktur. Johannesburg'da işgücünün büyük bölümünü sağlayan Afrika'lıların oturduğu dev ilçe Soweto'da, sayısı milyonu bulan nüfus için sadece bir tek sinema vardır. Bu sinemada da seyircilerin seyredebileceği film sayısı, bütün Afrika'lıları 16 yaşından aşağı beyaz çocuklarla aynı tutan bir sansürle iyice kısıtlanmıştır. Ülkenin en iyi kitaplıkları siyahlara kapalıdır. Bir tiyatronun, ya da konser salonunun içini görmüş Siyah parmakla gösterilecek kadar azdır.

Kültür yoksunluğunun, sanatçı yeteneğini zedeleyen çok daha derin bir anlamı vardır. Güney Afrika'daki hayatı gerektiği gibi anlatabilecek kadar bilen hiç kimse, ama hiç kimse yoktur. Sanatçının görüş alanı, apartheid engelleriyle kapanmıştır en canlı hayal gücü bile tecrübenin yerini tutamaz.

Batılı kapitalist ülkelerde ulusu gerçekten bölen sınıfsal engeller vardır. Ama gene de bir yazar, ya da ressam bu engelleri aşabilir. Toplumun herhangi bir kesimi ile kaynaşıp günlük hayatı onlar gibi yaşayabilir. Orta sınıftan bir yazar eserine hammadde toplamak için tıpkı Viktorya çağındaki sanayi devriminin, halkı ikiye böldüğünün bilincine varan Gissing, Kingley, Bn. Gaskell'in yaptığı gibi «mezbeleliklere» gidebilir. Ya da, fakir çocuğu Dickens gibi doruğa yükselebilir, yükselirken de, içinden geçtiği zümre ve tabanların durum ve davranışlarını gözlemleyip yazabilir.

Ama, Güney Afrika'da bu duvar aşılamaz. Hiç bir beyaz, bir siyah ilçesinde yaşayamaz, içemez, uyuyamaz, sevişemez, evlenip çoluk çocuğa karışamaz, açlık çekemez, ölemez. Çitin dışından, biraz birşeyler görebilir, ama hiç bir zaman siyah derinin içine girip siyah olmanın ne demek olduğunu kemiklerinin iliğinde hissedemez. Açlığı tasavvur edebilir; ama açlığı, çanağındakini yeyip de karnı doymayan, maden çanağı belki de yiyecek birşey kalmıştır diye kaşığıyle habire kazıyıp duran aç çocuk şeklinde anlatan ve bu ortam içinde yaşamış bir yazar gibi dile getiremez. Geçenlerde genç yaşında (48) Nijerya'da ölen Afrika'lı yazar Alfred Hutchinson'ın ilk hikâyelerinden birinde açlık, olanca acılığı ve yalınlığıyle böyle anlatılıyordu.

Güney Afrika'da hiç bir yazar, hayatı aynı kararda ve bütünüyle göre-

mez. Kendi tecrübelerinden ancak kendi görebildiği kadarını anlatır. Bu da ister istemez, bütün tablonun ancak bir parçası olmaktan öte gitmez. Hiç bir beyaz yazar, gerçek ve inandırıcı bir siyah karakter, hiç bir siyah yazar da gerçek ve inandırıcı bir beyaz karakter yaratamamıştır. Gene, beyaz olsun, siyah olsun, hiç bir yazar, siyahlarla beyazlar arasındaki ilişkileri, her iki taraf için de geçerli ve doğru olabilecek biçimde anlatamamıştır. Bir Nadine Gordimer çıkıp beyaz bir liberalin siyah dünyasına nasıl baktığını, ince ve kusursuz bir dille anlatabilir; hatta beyaz bir gözlemcinin gözüyle bir siyahın nasıl görüldüğünün gerçek bir portresini çizebilir. Ama siyah derili vücudun içine girip oradan dışarı bakamaz.

Aynı şekilde, Peter Abrahams'ın romanlarındaki beyaz kahramanlar da birer karikatürden öte geçmezler. Katı ve gerçeğe aykırıdırlar. Etten, kemikten yoksun kuklalar gibi sarsakça, beceriksizce hareket ederler. Alan Paton'un «Ağla Sevgili Memleket Ağla! (1)» sındaki siyah papaz, duygusallaştırılmış, siyaha boyanmış bir çeşit beyaz iyilikseverdir. Bölünmüş bir toplumda bu türden yaratma kusurları kaçınılmazdır.

Güney Afrika'lı yazar için ayrıca şu sorun da vardır : O kimin için yazar? Eserinin pazarı hangisidir? Kime seslenmektedir? Anadiliyle yazan bir Afrika'lı, hatta bir Afrikaner, İngilizce konuşan Güney Afrika'lıya oranla, korkunç bir engelle karşı karşıya durumda işe başlar. Bu biraz da ekonomik olan bir sorundur. Ufacık bir pazar için kitap çıkarmak kârlı bir iş değildir.

Ama hepsinden önce bu, davranışlarla ilgili bir sorundur. Siyah Güney Afrika'nın geçerli dili İngilizce'dir. Bu dil, bütün Afrika'lıların etnik sınır ötesinde anlaşma ve aynı zamanda da kendi ülkelerindeki ve diğer ülkelerdeki beyazlara seslenme imkânını sağlar. Gariptir, ama kültür alanındaki apartheid'ten en çok zararlı çıkan, politik hegemonyaya sahip bulundukları kendi ülkelerinde en ayrık duruma düşmüş olan Afrikaner kesimidir. İstilâcı, yönetici, polis, asker, yerleştirme görevlisi ve geçiş belgesi denetçisinin dili olarak Afrikaanca, Güney Afrika'daki Afrikaner olmayan çoğunluğun nefretiyle karşı karşıyadır.

Afrika pazarına yönelik, hatta Milliyetçi yönetimi destekleyenlerin gazeteleri bile İngilizce çıkar. Afrikaner olmayan yazarların kitapları da böyledir.

Buna karşı mücadele eden zenci yazarlar

Bugün yepyeni bir olguyla karşılaşıyoruz.

Bir kısım Afrikaan aydın, amaçlarına artık saygı duymadıkları kendi halklarına seslenmeyi günden güne daha zor bulmaktadırlar. İç çatışma, kendi dil ve kültür kalıtımını sevdiği halde artık birlikte yürüyemeyeceği bir yolda giden Afrikaner soydaşlarına seslenmeye gücü yetmeyen, belki de buna istek duymayan Uys Krige gibi bir yazarı hemen hemen mahvetmiştir. Şair Breyten Breytenbach, Vietnam'lı bir kadınla evlendiği için, kendi neslinin en büyük Afrikaan şairi sayıldığı halde, evliliğinin geçerli olmadığı Güney Afrika'da oturamamıştır. Bu nedenle bugün Paris'te bir sürgün hayatı yaşamaktadır. Birçok Afrikaan romancı, gerçeği ele almak çok zor, ya da tehlikeli olduğu için, özdeyişler ya da fanteziler yayınlamak yoluna gitmişlerdir. Birçoğu da susmuştur.

Johannesburg'da çıkan Sunday Times, 22 ekim 1972 sayısında, şunları yazmıştı: «Birçok seçkin Afrikaan yazarın eserlerinin baskıya hazır nüshaları, Güney Afrika'daki sansür kanunları kaldırılıncaya, ya da bunların yayınlanmasının mümkün olacağı bir durum doğuncaya kadar elde tutulmaktadır. Böylece, gelecek nesillerin yararlanacağı bir Afrikaans (G. Afrika'da konuşulan Felemenkçe) edebiyat hazinesi birikiyor.»

Gazete, ileri gelen Afrikaans yazarlarından birinin, Andre Brinke'in şu sözlerini alıyor: «Mevcut uygulamaya göz yuman Yayın Kontrol Bürosu ve hükümet, Afrikaans edebiyatının kanına giriyor. Kültür gelişmemizde bir çöl yaratıyorlar.»

Brink, son romanı «Die Saboteurs»ün, bir İngiliz yayınevi tarafından İngilizceye çevrilerek yayınlanmasını önce kabul etmiş, daha sonra şunları söylemişti: «Bu romanın önce burada, öz yurdumda Afrikaanca yayınlanmasını istediğimden yurtdışında yayınlanmasından caydım. Kitapta, önce Afrikanerlerin (G. Afrika'da doğan Afrikalıların) okumasını öngördüğüm özel bir duyuru ve anlam var.»

Bu durumda kalmış daha başka yazarların da bulunduğunu söyleyen Brink, «Şu ya da bu şekilde bir bölümünün çıkarılmasını, ya da sansürden geçirilmesini kabul etmektense, baskıya hazır eserlerini gerekirse yüz yıl yayınlamamaya hazırdırlar. Çağdaş edebiyat ancak bu şekilde korunur,» diyor.

Güney Afrika yönetimi, Güney Afrika halklarını birbirinden ayrı tutmak için olanca çabayla yüz milyonlarca **rant** para sarfetmektedir. Ama, hem siyasal hem ekonomik çok daha nüfuzlu kuvvetler, onları ortak bir pota içinde kaynaşmaya zorluyor. Güney Afrika kurtuluş hareketinin safları içinde her ırktan, her inanç ve renkten Güney Afrika'lının özgürlüğe ulaşmak için eşit olarak çalışabileceği meydana çıkmıştır. Apartheid duvarları eninde sonunda yıkılacaktır. İşte o zaman, Güney Afrika halklarının muazzam yaratıcı güçleri zincirden boşanacak, sadece daha iyi bir maddî dünyayı değil, geçmişte hayal edilenden de zengin ve derin bir kültürü yaratacaktır.

---

(1) Türkçeye çevrilmiştir.

ALİ ERALP

ÖZ-BİÇİM MESELESİ ve SANATTA ORTA YOLCULUK ÜSTÜNE

Öz ile biçimin beraberliğini ve aralarındaki diyalektik ilişkiyi bütün evrende görebiliriz. En küçüğünden en büyüğüne kadar, doğadaki canlı cansız bütün varlıklar öz ile biçimin birleşiminden meydana gelmiştir. Her maddenin bir özü, bir de biçimi vardır.

Öz devamlı değişim ve hareket halindedir. Biçim ise bu değişim karşısında daha kalıcı, daha tutucudur. Öz gelişip başkalaştıkça, biçim de ona bağlı olarak değişir. Biçim, özün bir gelişim devresinden sonra aldığı geçici durum ya da şekildir.

Bu söylediklerimizi biraz daha somutlaştıralım şimdi.

Doğada öz ve biçim

Meselâ suyu alalım. Su ısıtılmaya başlandığı zaman, ilk değişiklik onun kimyasal yapısında, yani özünde ortaya çıkar. Özün bu değişimi karşısında biçim, sıvı şeklinde kalarak bir süre daha durumunu korur. Su ısıtılmaya devam edildiğinde, özdeki nicelik birikimi gittikçe artar ve bir sıçrama ile nitelik birikimine dönüşür. Yani su buharlaşarak sıvı biçiminden gaz biçimine geçer.

Görüldüğü gibi biçim, belli bir noktadan sonra özle çelişkiye düşerek ona bir süre karşı koymakta, onunla mücadeleye girişmektedir. Buna rağmen öz, yapısındaki nicelik birikimini yoğunlaştırarak gelişimini yine sürdürmektedir. Bu özelliklerine bakarak diyebiliriz ki, biçim öze göre daha gerici, öz ise biçime göre daha ilerici bir niteliğe sahiptir.

Fakat bu böyledir diye, biçimin önemini küçümseyerek, onun öz üzerindeki işlevini görmezlikten gelmek de büyük bir hatadır. Çünkü ikisi arasında her zaman diyalektik bir ilişki vardır ve etkilenmeler karşılıklı olur.

Öz ile biçim arasındaki bu diyalektik ilişkiyi toplumların hayatında daha canlı görebiliriz.

Toplumda öz ve biçim

Toplum hayatının da (doğada olduğu gibi) bir özü, bir biçimi vardır. Ekonomik alt yapıyı öz kabul edersek, onun yansısı olan üst yapı kurumları da (sanat, edebiyat, kültür, hukuk, din) toplumun biçimini oluşturur.

Toplum hayatında da temel unsur, tayin edici unsur yine özdür. İlk başkalaşım onda gerçekleşir. Biçim ise bu başkalaşıma belli bir noktadan sonra yine karşı çıkar. Nitekim, bir ülkede ekonomik alt yapının değişmesi halinde bile, gününü doldurmuş üst yapı kurumlarının bir süre daha yaşayabilmesi, biçimin tutuculuğuna en güzel örnektir.

Bir toplumda devrimci öz gelişip ilerlemeye başlayınca, egemen güçler özün yerine artık biçimi sahneye çıkarırlar. Gerici fikirlere, yozlaşmış kurumlara dört elle sarılıp, bunların dokunulmazlığını ve kutsallığını ilân ederler. Fakat o zamana hadar hep hor görülmüş, karanlıkta bırakılmış sosyal gruplar ise biçimden çok özle ilgilenip, toplumun ilerlemesine ayak bağı olan her şeyle çelişkiye düşerler. Böylece eski ile yeni arasında bir mücadele başlar.

Sanatta öz ve biçim

Ekonomik alt yapıda meydana gelen bu çatışma, giderek sanat, edebiyat gibi üst yapı kurumlarında da kendini gösterir. Bu nedenle, her sanat eseri ait olduğu sosyal çevrenin bir sözcüsü görevinde ortaya çıkar ve o çevrenin arzularını, zevklerini, mücadelelerini dile getirir. Bu sanat eserinin bağlı olduğu sınıf çürümeğe, yok olmaya başladığı zaman, o da çürümeğe, yok olmaya yüz tutar. Bir süre sonra da filizlenmekte olan sosyal grubun sanat ve kültürü karşısında gerici bir özellik kazanır.

O halde buraya kadar yaptığımız kısa açıklamadan sonra, günümüzde sanat alanında görülen bütün biçimcilik hareketlerinin bir burjuva uğraşısı ve işi olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan bakılınca, yurdumuzda 1950-1960 yılları arasında egemen olan «İkinci Yeni» hareketi ile diğer bazı ülkelerde ortaya çıkan dadaizm, fütürizm, kübizm gibi sanat akımlarını gerici akımlar olarak nitelendirmek gerekir. Çünkü bir sanatçının ya da sanat akımının gerici olabilmesi için, ille de gerici sözler etmesine lüzum yoktur. Onun biçim oyunlarına dalarak devrimci özü bir kenara itmesi, insanın gücüne ve yaratıcılığına inanmaması, ona gericilik damgasının vurulmasına yeter de artar bile.

Belli bir azınlığın iç sıkıntılarını ve bunalımlarını dile getiren, üç beş ahbap çevresinin okuyup izlediği dergi yapraklarında yapılan sanata ilerici bir sanat denilemez. İlerici sanat, insanları aydınlatarak toplumsal gerçekleri gösteren ve bunların ileriye doğru değiştirilmesine yön veren sanattır.

Sanatta orta yolculuk

Bugün devrimci sanat adına çıktıklarını ilân eden bazı şair ve yazarlar, gerekli siyasi bilinçten yoksun olduklarından, işte bu en basit gerçekleri bile göremedikleri gibi, henüz filizlenmekte olan halkçı sanatın temellerini de dinamitlemek için ellerinden geleni yapıyorlar.

Bakıyoruz; halkla uzaktan yakından hiç bir ilişkisi olmayan, en ufak bir ilerici yanı dahi bulunmayan, hatta «okuyucuya da fazla önem veriliyor» diyen sanatçıların edebiyatımıza katkısını (!) ve gelişimini bulup sergilemek

için, bazı dergilerde sayfalar dolusu inceleme yazıları yayınlanıyor.

Bakıyoruz; tam bir burjuva ağzıyla, «Sezai Karakoç sağcı ama, gene de iyi şiir yazıyor, güzel deyişleri var..» gibilerinden, ipe sapa gelmez, sorumsuzca lâflar ediliyor.

Hatta bazan daha da ileri gidilerek; yaşadığı çetin günler içinde halkına faydalı olmaktan başka bir şey düşünmeyen, biçimden çok ilerleyen özle ilgilenerek devrimci sanatın temellerini atan, Orhan Kemal gibi bir sanat emekçisine bile yağlı karalar sürülmeğe çalışılıyor. Onun «büyük bir erozyona uğradığı, tam anlamıyla yıkıldığı, bugün yurdumuzda hiç bir genç hikâyecinin Orhan Kemal gibi öylesine kötü, öylesine sağlıksız şeyler yazamayacağı belirtildikten sonra, onun artık hiç bir yazar tarafından okunmadığı, ancak yazarları yazarların yaşatabileceği, yazarların birlsine arkalarını döndüğü zaman, onun ölmüş sayılabileceği» pervasızca iddia ediliyor. Ve işte bütün bu inciler de ilerici sanat ve bilimsel eleştiri adına ortaya saçılıyor.

Böyle bir sanat anlayışına ne ilerici ne de halkçı denilebilir. Bu, hem öyle hem böyle görünüp, aslında hiç bir şey olmayan, olaylar arasından yılan gibi kıvrılarak çıkan, kaypak, iki yüzlü bir politikacı tavrıdır. Bu, yükselen devrimci öz karşısında, «estetik yetkinliğe ulaşma safsatasını», yani biçimciliği göklere çıkarma çabasıdır. İşte bu tam anlamıyla, sanatta bir orta yolculuktur.

Elbette, Orhan Kemal'in ekmek kavgası uğruna, acele ve çok yazmaktan doğan hataları vardır. Fakat bu hatalar, onun Türk edebiyatının usta bir yazarı olmasına hiç bir zaman gölge düşürmez.

Üstelik, hayatı boyunca yalnız kalemiyle geçinmiş, halkının ileri bir tarih aşamasına yükselebilmesi için mücadele etmiş, gerici iktidarların hışmına uğramış bir sanatçının yargılanması ve yaşatılması, bir kaç entellektüel yazarın zayıf omuzlarının taşıyacağı bir yük de değildir.

Kapalı kapılar arkasında, pasta salonlarında, meyhanelerde, burjuva dergilerinde sanat ve toplum adına kesilen «ahkâmlarla» hiç bir yazarın yaşatıldığı görülmemiştir. Sanatçıları yaratanlar ve yaşatanlar geniş halk kitleleridir. Bazı yazarlar tarafından zamanında «şair-i âzam» ve üstad kabul edilen nice sanatçılar bugün tarihin çöplüğünde yatarken; Yunuslar, Pir Sultanlar halk sayesinde, bütün canlılığı ile günümüzde yaşamaktadırlar.

Bitirirken son sözümüz şu; bir sanatçı ya küçük bir azınlığın sanatçısıdır, dolayısıyle bütün çalışmaları geriye, biçimciliğe dönüktür; yada bir sanatçı büyük bir çoğunluğun sanatçısıdır, bütün çalışmaları ileriye, devrimci öze dönüktür. Bu ikisi ortasında oyalanmak, sallanmak, bir takım ayak oyunlarına girişmek sanatta orta yolculuktur. Sanatın sağlıklı bir yoldan ilerlemesini, bütün halka hizmet etmesini istiyorsak eğer, bu ikisinden birini açıkça seçmek zorundayız.

Yığınlar karşısında sorumluluk duyan her şair ve yazarın bugün temel görevi, sanatla politik uğraşıyı en güzel bir şekilde kaynaştırarak, onu küçük bir azınlığın tüketim metaı olmaktan kurtarıp, geniş halk kitlelerinin hizmetine sunmaktır. Bu ise ancak, devrimci siyasi bir öz ile ileri bir sanat biçiminin diyalektik bütünlüğü içinde gerçekleşecektir.

VİETNAM TİYATROSUNUN EVRİMİ

Vietnam tiyatrosunun oldukça eski bir geçmişi vardır. Monarşi dönemindeki parlak günlerinden sonra Fransız işgali altında geçen yüzyıl boyunca devamlı bir çöküş gösteren Vietnam tiyatrosu Ağustos 1945 Devrimi'nin getirdiği bağımsızlık ortamında yeniden canlanmaya başlar.

Çeyrek yüzyıl boyunca bu gelişme hiç yavaşlamadı; aksine edebiyat ve sanatın genel bir canlanması biçiminde devam etti. Geleneklerine dayalı çağdaş bir kültür yaratma amacı, tiyatromuzun gelişmesi için var gücümüzle çalışmamızı gerektirdi. Bir yandan gelişen insanlığın değerli katkıları özümlenirken, bir yandan da ulusal birikimler yeniden ortaya çıkarıldı.

Dram türü, konularının bolluğu sebebiyle, bu süreç içinde daha da zenginleşerek gelişti.

Profesyonel tiyatroları hesaba katmazsak, bizim tiyatromuzun dar bir çerçeve içinde geliştiğini düşünmek yanlıştır. Demokratik Vietnam Cumhuriyeti'nde, tiyatroyu kitleleri bilinçlendiren bir sanat ve eğlence haline getirmeyi başarmak küçümsenmemelidir.

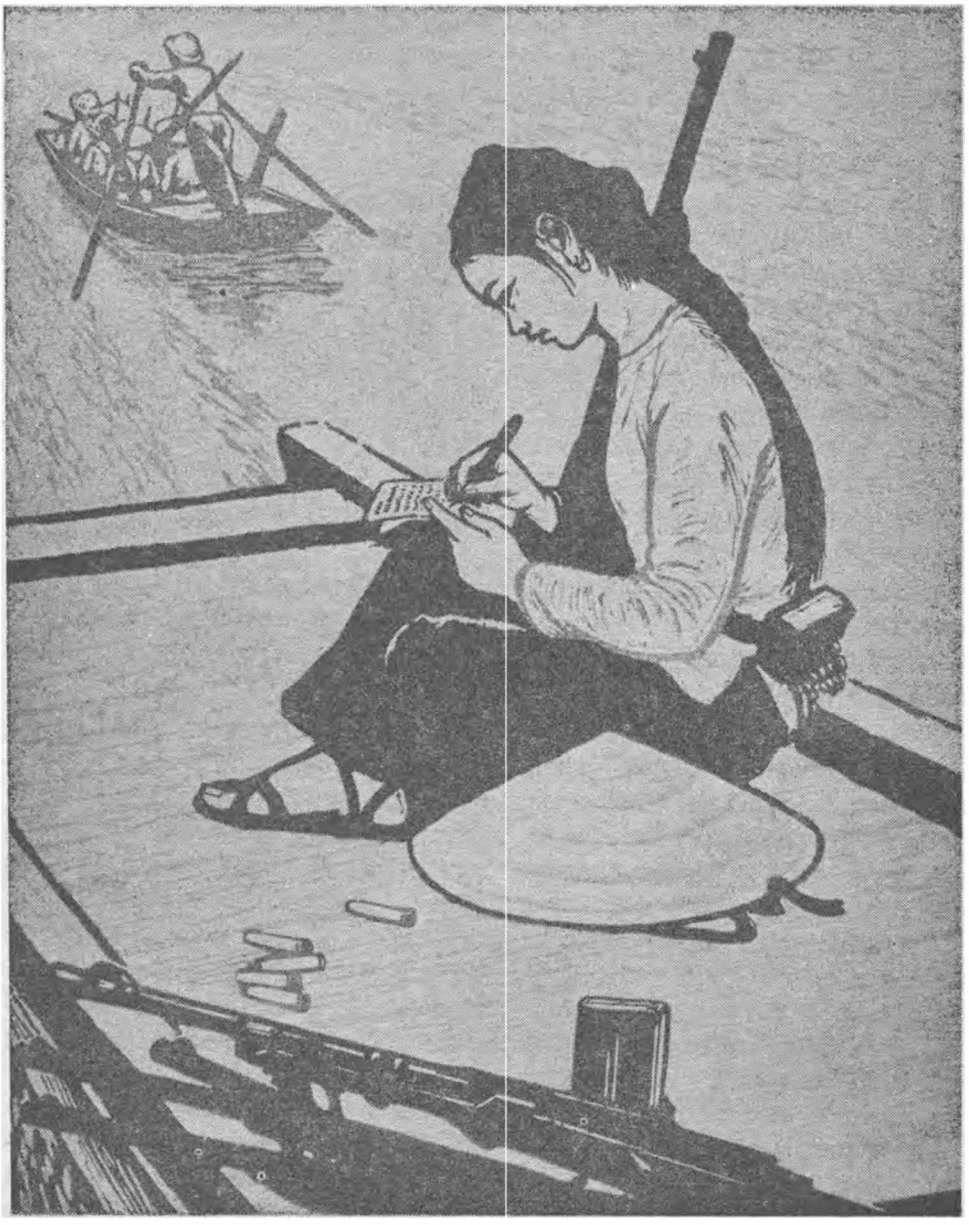
Köylerde, kasabalarda, hatta dağlık bölgelerde yaygın bir tiyatro çalışmasına girişildi. Devletin desteklediği amatör topluluklar, bölgesel ya da merkez örgütlerin desteklediği amatör topluluklardan bağımsız olarak ve doğru bir amaç birliği anlayışı içinde, bayramlarda köy köy dolaşarak çalışmalarını devam ettirdiler.

Bu çalışma tarzına ve sağlanan başarılara uzun deneyler sonucu varıldı.

Yeni tiyatromuzun doğuşu, Mukavemet Hareketi'nin en karanlık günlerine rastlar. Gerilim içinde bulunan yurtsever sanatçılarla müzisyenler, bir köyün yada küçücük bir bölgenin düşman saldırılarına uğradığı haberini alır almaz, ok gibi fırlayarak, halkın dayanışmasını sağlamak ve moralerini yükseltmek için halkın arasına karıştılar, ve hükümet bildirilerini küçük skeçler halinde halka ilettiler.

Bu gezgin sanatçılar, bir asker gibi yaşıyorlardı. Sırtlarında uyku torbaları ve hava saldırılarından korunmak için yeşil yapraklarla, köyden köye gidiyorlar, hava kararınca da pazar yerinde ya da bir komün evinin bahçesinde, uydurma bir sahne kurup mum ışığında piyeslerini oynuyorlardı. Aslında oynamıyorlar, olayların gerektirdiği yaşantılarını ve görevlerini devam ettiriyorlardı.

Taşra halkı bu oyuncuları seyretmekten hoşlanıyor, kahramanların yap-



tıkları fedakârlıklar karşısında göz yaşlarını tutamıyor, alçak düşman askerlerinin yaptıklarını seyredince öfkeden kaskatı kesiliyorlardı. Oyunlar, tepeden tırnağa silahlı düşmanın nasıl yenileceği, bir köyün yağma ve kıyıma karşı nasıl korunacağını öğretiyor ve hükümet bildirilerinin asıl amaçlarının neler olduğunu anlatıyordu. Tiyatro, basit bir ilgi çekme aracı olmaktan çıkıp, kitle eğitiminin en etkin aracı haline geliyordu. Gerilla savaşı eğitimi, tarım devrimi, bilgisizliği yoketme, sağlık ve kitle hareketlerini destekleme konuları başarıyla sahneye uygulanıyordu.

Böylece, yazarlarla sanatçıların teorik bilgisi gelişti. Mukavemet Hareketi sayesinde kitlelerle yakın ilişkide bulunmuşlar, halkın acılarını, yoksulluğunu paylaşmışlardı. Köylüyle birlikte yaşamak, onların eleştirilerini dinlemek, yüzyıllar süren dayanılmaz yaşantılarını yakından görmek, bu kültür işçilerine, tiyatronun izleyeceği en doğru yolun yani, her ne şart altında olursa olsun emekçi kitlelerin, bu dayanılmaz yaşantılarından kurtulmaları için izlenecek yolun ne olduğunu öğretmiştir. Bu topluluklar, halkın yardım ve katkısı olmadan uzun ömürlü bir başarıya ulaşmayacaklarını da bu deneyle öğrenmiş oldular.

1954 yılında savaşa ara verildiğinde, devrimci halk tiyatrosunun temelleri atılmıştı. En zor şartlar altında bile, bu yapının yükselmesi uğrunda canla başla çalıştık.

Korkunç İşkence : Amerikan Saldırısı

Amerika'nın, 1965 şubatında Demokratik Vietnam Cumhuriyeti'ne hava ve deniz hücumlarıyla başlattığı savaş, tiyatromuzun, canlılığını ispatlamaya bir vesile oldu.

Durum oldukça kötüydü. Amerikan bombardımanı, sosyal hayatı ve savunmayı imkânsız hale getirmeyi amaçlıyordu: Her şey, (yollar, köprüler, kentler) Amerikan uçaklarının hedefleriydi. Dört yıl süreyle barbarlığın her türlüsünü uyguladılar üklemizde.

Tiyatromuz, halkımızın ölüm tehlikesini savuşturma çabalarında da öncülüğünü gösterdi. Tiyatro çalışmalarını devam ettiremiyeceğimizi düşünen yurt dışındaki arkadaşlarımız, yaptığımız işi bir mucize olarak görüyorlardı. Şunu eklemek gerekir ki, tiyatromuzun, bu yıkım günlerinde yaptığı hamle, elde ettiği başarı, savaş öncesi yıllardaki yaptığı çalışmalarından çok daha üstündü. Akla aykırı gibi görünse de gerçek durum buydu.

«Türkülerimiz bomba seslerini bastıracak!» diyordu oyuncular. Bu bir propaganda solaganı değildi. Tiyatro topluluklarımız küçük guruplara ayrıldılar, bombaların parçaladığı yollar üzerinde ilerleyerek, ülkenin her yanına, hatta Amerikan askerlerinin üstlendiği bölgelerin çevresinde bile, oyun sahnelemeye gidiyorlardı. Hayatları her an tehlikedeydi, aktörler ve aktristler, cepheye, cephe gerisinden haberler iletiyorlar, yeni konularla yeni haberlerle geri dönüyorlardı. Çok tehlikeli bölgelerde, oyunlar yeraltında oynanıyordu. Kimi vakit bir B.52 saldırısıyla oyunları kesiliyor, kimi vakit halkla birlikte hava hücumlarına karşı korunuyorlar, saldırı biter bitmez oyunlarına devam ediyorlardı. Çoğu vakit, küçük kulübelerde birkaç seyirci önünde oynuyorlardı; herkes ilk alarmda sığınağa giriyor, sonra oyun ve seyir devam ediyordu. Kimi vakit, sığınaktan döndüklerinde korktukları başlarına geliyor, sahneyi yerlebir olmuş görüyorlardı.

Bu olaylar, Amerika'nın meydan okumasına, her uyandıkları sabah akşamı edeceklerine karar vererek, büyük bir inançla karşı koyan halkın bilincinde de yer etti. Yıkım ne kadar büyük olursa olsun, millî bağımsızlığın bedeliydi, yakınmaya vakit yoktu; yapılacak tek şey karşı koymak, ve yılmamaktı.

Ülkemizde tiyatro, aylakları eğlendirici bir sanat değil, saldırıya karşı koyma aracıdır, düşmanın işlediği cinayetleri lânetlemek ve kahramanları yüceltmede kullanılan keskin bir silahtır.

Gezgin sanatçıların, mali ihtiyaçlarının örgütçe karşılanmış olmasının elde edilen başarıda elbette ki payı vardı. Bağımsızlık savaşıyla ilgisi olmayan oyun sahneye konmazdı, çünkü halka seslenmekti aslolan. Bugünlerde, Vietnamlılar, tiyatroya yazarın yakınmasını dinlemek, ya da metafizik ve eskimiş konular içinde kaybolmak için değil, gelecek savaşlara hazırlanmak, güçlerini tazelemek için gidiyorlar.

Bu dönemde, tiyatromuz bu pasif rolü oynamakla yetinmiyor. Gerçekleşeceğine inandığı zaferi daha yakına çekmek, devrime katkıda bulunmak için çalışıyor. David'in Goliath'ı nasıl yendiğini, yurtseverliği, yürekliliği, bağlılığı, fedakârlığı, onuru dile getiren oyunlar sahneleniyordu. Bu konuların tükenmez zenginliği, hem tarihî perspektiflerinde hem de muhtevalarında kendiliğinden ortaya çıkıyordu. Nguyen Van Troi gibi çağdaş kahramanlar tanıtılırken, geçmişteki kahramanlar da ihmal edilmiyordu. 13. yüzyılda Yuanları bozguna uğratan Tran Hung Dao, 1789 yılında Ching'i savunan Quang Trung da sık sık sahnede canlandırılıyordu. Günümüzün devrimci yiğitliği, düşmana karşı maddî ya da manevî güç kazandırmada araç olarak kullanmakla yetinilmedi; günlük yaşantıya da maledildi. Cepheye giden kocasının işini yüklenen köylü kadını **(Hasat)**, düşmanı bombardımana tutmada kahramanlık gösteren balıkçı **(Deniz)**, orduda atılan oğlunu reddeden ana, savaşçıları korumak için düşmanı aldatan ihtiyar kadın **(Tri-Thien Ana)**, birliğine katılması için topçuya yardım eden militan kız **(Cephe Yolunda)**, annesinin rızası olmadığı halde orduya katılan delikanlı **(Gider düşmana karşı çıkarız)**, bomba yağmuru altında çalışmalarına devam eden kooperatif üyesi çiftçiler **(Tao'nun Ailesi)**, omuzlarında tüfek fabrikaya giden işçiler **(Kürek)**, ve diğer konular, her gün yaşanılan olaylardı.

Tiyatro seyircisinin davranışı, yabancı gözlemcileri şaşırtmaktadır. Haiphong'da, bir alarm üzerine dağılan seyirci, düşman uçakları gittikten sonra yerini alıyor ve oyunun tamamlanmasını ısrarla istiyordu. Bir başka bölgede, hava saldırısıyla yıkılmakta olan binaların sesi, yakında oynanmakta olan bir oyunun kesilmesini engellemiyor, tam tersine seyirciler dağılmak istemiyorlardı. Bütün bunlar kendinden geçmişlik, bağlılık, acelecilik gösterisi değil, Pentagon'un çılgınlığının bile engelleyemediği günlük kahramanlık bildirileridir. 13-14 aralık 1966'da, Hanoi'de hava saldırılarının en yokun olduğu günlerde, sokaklarda asılı afişlerde şu oyunların yer aldığı görülüyordu: Nguyen Dinh Chieu'nun manzum romanından sahneye uyarlanan **Nguyet Nga**, ve Birinci Hindi Çini savaşı ile ilgili bir oyun olan **Da Me Ben Song Hong** (Kızıl Nehir Kıyısındaki Ana).

Tiyatromuz halkın ve sanatçıların ortak çabaları sayesinde büyük güçlükleri yenmeyi başarmıştır. 1970 Tiyatro Festivalini düzenlemekle şükran

borcumuzu ödemek istediğimiz Partinin çalışmaları olmasaydı, büyük çabalar böylesine verimli olmayacaktı.

1970 Festivali

«Amerikan savaşına karşı ve sosyalizm uğruna» üç kentte düzenlenen bir festivaldir bu: Bütün bölgelerden gelen binlerce sanatçının katılmasıyla elli dört oyun en iyi şekilde sahnelendi. Azınlıkların da katılması özellikle ilgiyi çekti. Bu etkileyici tiyatro olayı Demokratik Vietnam Cumhuriyetinin 25. kuruluş yıldönümü onuruna düzenlenmiştir.

Kavgamızı sürdürdük ve sürdürüyoruz. Görevimiz Amerikan saldırılarına kahramanca karşı koyan Güney'i her alanda desteklemektir.

Bu, tiyatromuzun bütün dünyaya iletmek istediği, iyimserliğin, kardeşliğin, mücadelemizin bir bildirisi olsun istedik.

Çeviren : Yusuf SEL

VİETNAM SİNEMASI

İlk Vietnam filimleri özgürlük adına yapılan türkü filimleri idi ve Başkan Ho Chi Minh tarafından Vietnam'ın 2 Eylül 1945'de bağımsızlığının ilân ediliş sahnelerini belgeliyordu

Sömürgeciliğin bıraktığı miras o kadar cılızdı ki Vietnam ulusal sineması gün ışığına ancak ülkenin kurtuluşundan sonra çıkabildi. O zamandan bu yana, Vietnam sinemasının tarihi ulusal tarihin bir parçası oldu.

George Sadoul'un dediği gibi «Asya'nın en genç sineması» olan Vietnam sineması, iki direniş savaşının ateşleri içinde oluşup gelişti: Birincisi 1946-1954'de Fransız sömürgecilerine karşı, ikincisi Amerikan Emperyalistlerine karşı girişilen savaştı. Bu sinemanın öncüleri modası geçmiş 16 mm kameralar ile çalışmaya başladılar ve ilk filmler birkaç yüz metrelikti, görüntüleri sığdırmak zordu. Vietnam'da bir yerde filmler inanılmayacak kadar güç şartlarda, hatta tenekelerin içinde banyo ediliyordu. İşler çok defa med zamanı bir aşağı bir yukarı sürüklenen, hatta bazan Mekong deltasına kadar gelen küçük bir motorlu yelkenlide yürütülüyordu. Bazan, yelkenliyle kentin dış mahallelerine sokulup kimyasal bazı işlerlere yarayan buz parçaları aşırmaya kadar varıyordu bu iş.

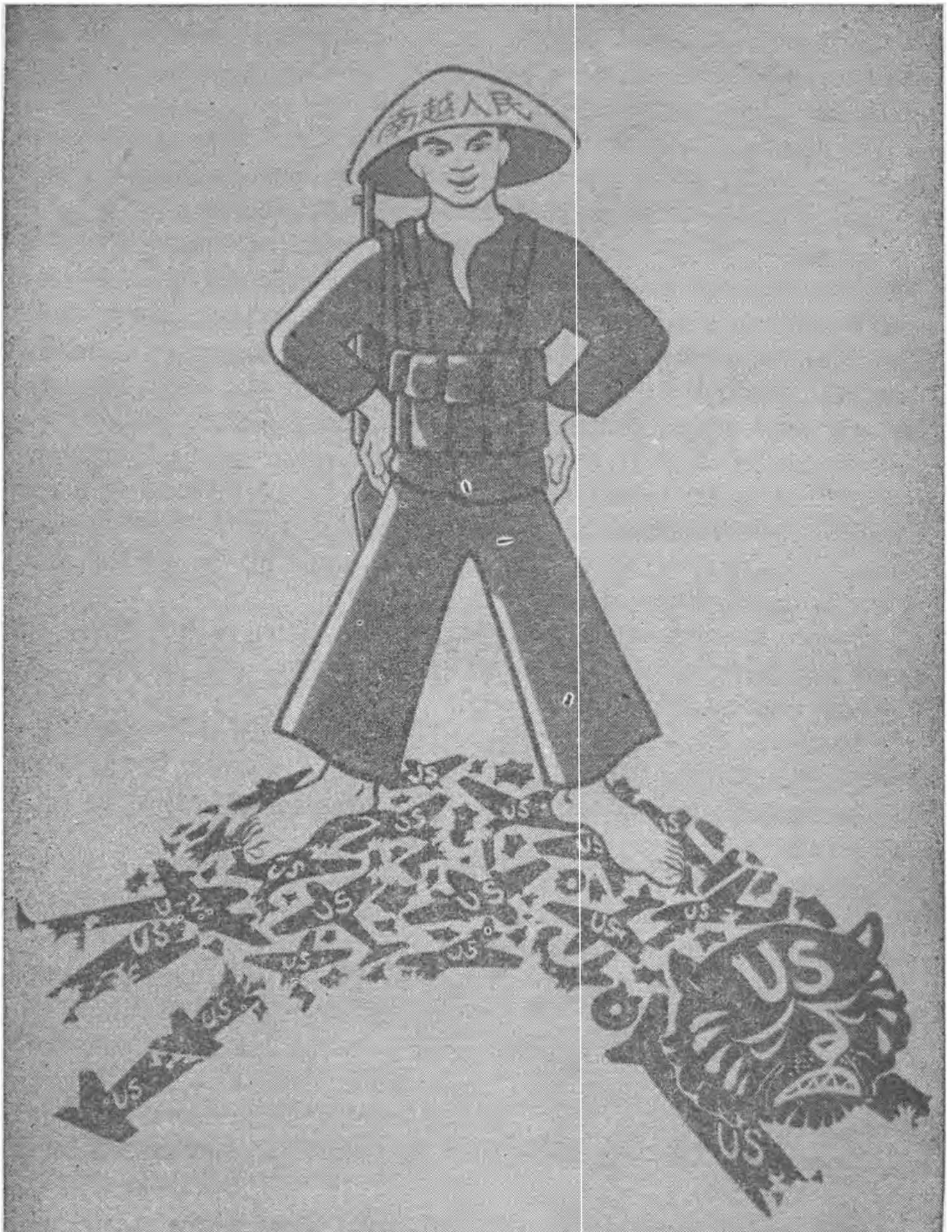
Birinci direnme savaşında filimler savaşçıların eylemlerini ve cephe gerisi örgütlerini gösteren belgeleri ve dünya haberlerini sergileyerek halkı harekete geçirmeyi konu ediniyordu.

Moc Hoa saldırısı, güneyde La Nga ve Be Cat baskınları, Dong Ka savaşı, kuzeyde Dien Bien Fu zaferi böylece kazanıldı. İki film Sovyet Çin kameracılarının işbirliği ile çevrildi: **(Vietnam Direniyor)** ve **(Vietnam Zafer Yolunda).**

Sinema geniş halk kütlelerinin ekonomik yönden kalkındırılıp harekete geçirilmesinde, sosyalist düzenin kuruluşunda ve millî birliğin gerçekleşmesinde çok etkili olmaktadır.

Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzey Vietnam'a yaptığı (1964-1968) kanlı hava tırmanmalarının ilk dört yılında sinema diğer kültür dalları ile birlikte saldırganlara karşı açılan savaşa büyük katkılarda bulundu. Cephenin en «kızgın noktalarında» koşan kameracılar olağan üstü savaş görüntülerini kaydettikleri gibi U.S. cinayetlerini belgelemeyi de başardılar. **(Çelik kale Vin Lin, Dalgaların sırtında, Ham Rong savaşçıları)** bunlardan sadece birkaçıdır.

Bu arada daha birçok filim Vietnam sinemasının olgunlaşmasına yol açtı. Haber ve belge filimlerinden başlayarak ağırlığı olan filimler ortaya kondu ve kısa zamanda şimdiki millî mücadelelere damgasını vurdu. Vietnam İşçi Partisi ve halkın kendi gücü Vietnam sinemasını


南越人民
US

millî ve gerçekten insancıl yörüngesine oturtmuştur.

Eski ve yeni sömürgeciliğe karşı verilen savaşı ve sosyalist düzenin kuruluşunu överken Vietnam sineması, Vietnam halkının saldırılara ve tabii felaketler. k. ' o kendi tarihi kadar eski savaş geleneğini de sürdürmektedir. Tam bir gerçekçilik açısından hareket ettiği, Hollywood züppeliğinin ve garip görünme eğiliminin etkisinde kalmadığı için buram buram Vietnam kokmaktadır.

Çok çeşitli konuları kapsayan Vietnam sineması, halkın çeyrek yüzyıllık tarihinde önde gelen bir karakteri, devrimci kahramanlığı yansıtmaktadır. Basit halkın, barış ve mutluluğu seven, bağımsızlık ve özgürlük için her fedakârlığa hazır olan halkın kahramanlığıdır bu. Bizim kahramanlarımız, ister haberlerde, belgelerde, ister karakter filmlerinde veya karton filmlerde olsun, tarımda işbirliği yolunda yiğitçe çaba gösteren, orduya ya da vatansever işçi tugaylarına katılan köylülerdir, kendini sosyalist sanayileşmeye adamış işçilerdir ya da halktan çıkan askerlerdir; alçak gönüllü, ama yürekli ve inatçı savaşçılarıyla, hayatlarını ordu ve çocukları için tehlikeye atan yaşlı kadınlarıyla bizimdir.

Bu kollektif kahramanlık, kütle kahramanlığı, ana ikmal yolları için direnişlerinde ve politik eylemlerde görülen kahramanlıktır.

1967 yılında Quang Bink ilinde yapılan öldürücü bombardımanlardan kısa bir süre sonra, çekim ekipleri, filim çekmek için köylerden birinin toza dumana bürünmüş yıkıntıları arasına girmişlerdi.

Çevredeki insanlar arasında matem şeritleri takmış olanlara sık sık rastlanıyordu. Çünkü sinema bir dinlenme aracı olmaktan çok onlar içindi. Bütün kinlerini düşman üzerine estiriyor ve onlarla savaşmak için azimlerini pekiştiriyordu.

Bir çok yabancı sinema seyircisi ve eleştirmen, Vietnam filmlerine hakim olan lirizmden duygulanmıştır. 1959'da Moskova film festivalinde George Sadoul **«Cgung mot gion song»**un geleneksel bir kültür içine oturtulmuş ve vaadleri içeren, şiir ve canlılık dolu bir çalışma olduğuna işaret etmişti. 1962 Karlovy Vary festival bülteni **«Con chim Vanh Khuyen»** (Özel ödül)den söz ederken şöyle diyor: «Bütün kırsal görüntü güzelliklerini ve halkın şiir dolu yaşantısını özetliyor. Hepimiz bu heyecan verici öykünün ritmi ile kendimizden geçmiştik.»

Vietnam görüntüsü akıllı ve etkileyici bir şiirle doludur. Vietnam ruhu halk şarkılarında, arınmışlığı, duyarlılığı, iyimserliği, tabiat ve yurt sevgisiyle olgunlaşmış sinemamız dahil, bütün sanat dallarımıza işleyen güvenilir bir yankıdır.

Yukarıda örneğini verdiğimiz normal filmlerin yanı sıra, bu lirizm'i aynı zamanda **«Dau song ngon gio,»** ya da **«Duong ra phia truoc»** gibi belge ve **«Meo kon»** gibi karton filmlerde de bulabiliriz.

Elde ettiği sonuçlardan harekete geçen ve kendi gücüne inanan Vietnam sineması ülkedeki filim yapımcılarının ve seyircilerin, özellikle sosyalist ülkelerin yardımı sayesinde halkına yaraşır bir sanatı yaratmak ve ilerici dünya sinemasına kendi mütevazi ölçülerinde katkıda bulunmak için var gücüyle çalışmaktadır.

Çeviren : Yılmaz ÖNER

ANH DUC

RÜZGÂR

Öküz arabasının hazırlıkları tamamlandı, akşam üzeri yola çıkılacaktı. Yüzünden yaşı okunmayan erkek gibi iri kıyım bir köylü kadın aldı dizginleri. Lan, arabaya doğru uzanıp, Thanh Tan'a kadar gitmek istediğini söylediğinde, önceden biliyormuş gibi başını salladı kadın. Genç adamın Miss Zieu'nun tanışı olduğunu öğrendiğinde de hiç şaşırmış görünmedi; sade bir gülümseyişle baktı yalnız.

— «Thanh Tan'a onu görmeye mi gidiyorsun? Mis Zieu'nun benim çocuklarımın öğretmeni olduğunu bilmiyorsun demek? Atla delikanlı, atla haydi. Ah, ayağın da yaralı! Dur yardım edeyim!

Lan, ellerini arabanın dingillerine dayadı. Kadın, alışkın bir tavırla arabaya aldı onu.

— Hah, şöyle, oldu işte... Biraz sallanacaksın, ama ne yapalım, savaş bu...

Lan, cephane sandıklarının üzerine oturdu. İnmekte olan akşam karanlığı uçsuz bucaksız ovanın ufuk çizgisini daha ileriye iteliyordu. Lan'ın gözü bir şey görmüyordu, rüzgârla sallanan kuru otların sesi duyuluyordu yalnız. Araba bu sallanan ot denizine girdiğinde, okyanusta bir gemideymiş gibi geldi Lan'a. Ovada kıpırdanan gece ışıkları, aslında olmadık yerlerde siperlenmiş düşman askerlerinin silahlarından yansıyan parıltılardı. Uzaklarda, bir meşalenin kıvılcımları gibi parlayıp sönen kırmızı ışıklarıyla helikopter dolaşıyordu, alçalıp yükselerek.

Lan, bu eşsiz görünüm karşısında dalıp gitmişti. Arabalar uzun bir kuyruk meydana getirliyordu yolda. Geniş ovanın bu rüzgârlı gecelerinde, arabaların gıcırtıları gürültülü bir fon müziği oluyordu. Lan kalp atışlarını dinledi, garip duygular içinde ağladı, ağlayacaktı. Rüzgâr, sallanan otların hı-

şıltısı, yanan odunların kokusu, arabaların gıcırtısı, alçaktan uçan kuşlar, ve havada şaklayan kırbaç sesleri! Hele bu kadınlı erkekli araba sürücüleri! Son üç, dört yıldır, bu insanlar, bu toprakları, bu ot yığınlarını görülmemiş bir vahşetle sürdürülen savaşa rağmen savunuyorlar... Gene de hepsi, hiç bir şey olmamış gibi her gece cepheye silah ve cephane taşımaktalar... Ve yıkamaya vakit bulamadıkları elbiselerine sinmiş ter kokusu ne güzel!

— Nerden geldiğini ve hangi çarpışmada yaralandığını sormayı unuttum, dedi arabanın sürücüsü. Thanh Tan'a uğramak ve bir hısımını görmek istiyordun, değil mi?

— Long An'dan geliyorum. Sınıra yakın bir yerde, Yankilere karşı yapılan bir çarpışmada yaralandım. Hemen hemen bir ay hastanede yattım, bugün birliğime dönüyorum. Miss Zieu'ya kardeşimden bir mektup götürüyorum.

Kadın, kamçısını şaklattı.

— Şu Zieu gerçek bir hazine, onunla evlenen yaşadı. Hem sağlam bir kişiliği var, hem de güzel. Bütün bu olayların, karışıklığın içinde çocuklarımızın okuma yazma öğrenmesini Zieu'ya borçluyuz doğrusu.

Genç adamın kulakları kızardı bu söz üzerine. «Tanındım,» diye geçirdi içinden. Sürücü, onun kimliğini ve yolculuğunun amacını biliyor olmalıydı. Konuşmasından anladığı kadarıyla haber duyulmuştu. Sözlerini tartan bir dikkatle sordu:

— N'olur teyzeciğim, söyle bana, Miss Zieu annesinin ölümünden sonra gerçekten köy okuluna mı yerleşti?

— Yerleşti dedim ya!

Elini sepetine daldırdı, bir fındık alıp ağzına attı.

— Nasıl yaşadığını kendin göreceksin yakında. Kolay değil elbet. Ama eyalete taşınmayı ve orada barış içinde yaşamayı böyle zorlukla içinde yaşamaya yeğlemiyor. Anasını babasını yitirdi, gene de Thanh Tan toprağından kopamadı. **Siz burada yaşamayı becerdikten sonra, ben neden kaçayım savaştan** diyor. **Ben gidersem kim okutacak bu çocukları?** Biliyor musun ne yaptılar sonunda?

— Hayır, seni dinliyorum teyze.

— Eyalete, onun bizimle kalmasına izin vermelerini istediğimizi bildirir bir dilekçe gönderdik. Tüm köy halkı imzaladı dilekçeyi. Cephedeki yetkililer eninde sonunda isteğimizi kabul ettiler, bir takdirname bile gönderdiler kıza. İyi mi?

Kadın sesli sesli güldü bu sözü söyledikten sonra.

Rüzgâr fırtınaya döndü. Sert rüzgâr, arabayı sallıyordu ikide bir. Vadiden yükselen uğultunun yerini, trampet sesini andıran sürekli gürlemeler aldı. Kadın, başörtüsünü çözüp sıkıca bağladı. Lan, şapkasını iyice geçirdi başına. Araba bir fırtına denizine girmişti şimdi. Boğalar başlarını sallaya sallaya soluyorlardı. Ayakları, kuraklıktan çatlamış toprakta ağır ağır ilerliyordu. Düşman üstlerinden atılan kurşunların ve ovayı tarayan helikopterlerin meydana getirdiği yıldızlar gökyüzünü aydınlatıyordu. Lan, rüzgörün uğultusuna karışan makinalı seslerini belli belirsiz duyabiliyordu, ama helikopterlerin gürültüsü fırtınaya karışıyor, rüzgâr estikçe bir duyulup,

bir kayboluyordu. Köylü kadın kamçısını uzaklarda mevzilenmiş düşmana doğru şaklattı:

— Gelsenize alçaklar! Sizden korkmuyorum. Görüyorsunuz bir yol boyu uzanıyor arabalarımız. Yalnız olduğum vakit belki ürkütebilirsiniz beni. Ama şimdi gelin de görün bakalım kim korkar sizden!

Sonra Lan'a döndü:

— Biliyorsunuz, kafileler halinde yolculuk ettiğimizde, muhafızlar kolluyor bizi. **Uçan Balık** (1) yakınımıza inmeye cesaret edemez. Başarılı karşı saldırılarımız, öğretti onlara kaç metrede uçacaklarını. Hava basmak, gözdağı vermek istiyorlar. Ama bir cephane konvoyu gördüler mi, ödleri patlıyor, nereye uçacaklarını bilemiyorlar.

O gece saat sekize doğru Thanh Tan'a vardılar.

Lan, köyü hatırlamaya çalıştı, ama her şey yerle bir olmuştu. Dikili tek ağaç kalmamıştı. Tek bir çatı görünmüyordu. Yeraltından sızan ışık ışınlarından başka bir belirti yoktu köyde. Köy, yüksek bir yayla üzerinde kurulduğundan, ışıklar epey uzaktan seçilebiliyordu.

Araba, yıkıntılar arasında sarsıla sarsıla gidiyordu. Sokaklar tanınmaz hale gelmişti, çünkü sokak kalmamıştı. Boğalar ve öküzler, başıboş dolaşıyor, kızgın kraterler arasında basacak yer bulmaya çalışıyorlardı. Bombanın atıldığı noktada bulunan boru çiçekleri, yılan gibi kıvrılıyordu. Kimi oyukların üzeri, meyva dallarıyla sarılmış tel kafeslerle örtülüydü. Çoğu kafeslerde meyvalar sallanıyordu daha. Genç adam şaşkın bakıyordu.

Araba, kadının evi önünde, daha doğrusu ailesinin yaşadığı mağaranın önünde durdu. Geniş bir mağara olmalı diye düşündü Lan, dışarıdan öyle görünüyordu.

Kadın aşağı atladı, on iki yaşlarında bir çocuk, mağara ağzından sürünerek çıktı onu karşılamaya. «Anne!» diye bağırdı sevinçle, ve boynuna atladı kadının. Bir süre sımsıkı dolanık kaldılar birbirlerine. Çocuk ellerini çözdü. Kadının boynundan, yere indi, başını anasının göğsüne yasladı, öyle durdu bir süre. Sonra cephane sandıklarıyla oynamaya koştu. Sandıkları itip çekiyor, hayran ve imrenerek seyrediyordu dolu arabayı.

— Duc, bu bayı Miss Zleu'lara götürür müsün?

Lan, kadına teşekkür etti, çantasını omuzuna yerleştirdi. Mağaranın deliğinden göz ucuyla içeri baktığında, bir kerevetin üzerinde uyuyan çocuklar gördü. Anneleri cepheye cephane taşımaya gittiğinde bu çocukların yapayalnız kaldığını ve birbirlerine baktığını düşündü bir an.

—Haydi amca! dedi Duc.

Sonra, tüm evleri yıkılmış köyün labirentinde zikzaklar çizerek yürürümeye koyuldular.

Lan, çocuğun hemen arkasından yürüyordu. Çocuk, ona yol gösteriyor, «Dereye dikkat, sola dön, bastığın yere dikkat et, bomba kraterlerine basma!» diye uyarıyordu ikide bir. Bu saatte bombardıman olmayacağını söylemişti çocuk. Beklenmedik bir şey olursa, bomba kraterine atlamak en emin yoldu. Bir yandan da Lan'ı soru yoğmuruna tutuyordu. Lan'ın Saigon'daki bütün çarpışmalara katıldığını öğrenince pek memnun kaldı. Yavaşladılar, «İşte geldik amca», dedi çocuk.

İlkin hiç bir şey göremedi Lan, Sonra yeraltından sızan bir ışık gördü,

daha sonra hep bir ağızdan kitap okuyan çocukların sesleri duyuldu. Duc'un adımlarını izleyerek mağaranın deliğine yaklaştı.

Okuma dersi devam ediyordu. Okuyan kadının sesi çocuklarınkini bastırıyordu. Lan, Zieu'un tiz sesini tanımakta gecikmedi. Ne tatlı, ne duru bir sesti bu! Kulak kesildi. Kız, bir şiir okuyordu :

Sordum ona :
«Evin n'oldu?»
«Ateşe verdiler!»
Sordum ona: «Köyün n'oldu?»
«Yerle bir oldu.»
Sordum: «Peki n'olacak?» diye.
«Halkımın izlediği yoldan gideceğim ben de.»

Tam bu sırada bir hışırtı duyuldu. Az ötede bir topun namlusundan çıkan alevler görüldü. Lan, hemen daldı mağaranın deliğinden içeri.

Zieu, delikanlının elini tuttu, ve sığınağa götürdü onu. Öğrenciler, onların yürüyebilmesi için tek sıra olup yol açtılar. Zieu, girdi sığınağa, sonra Lan'ın girmesine yardım etti. Çocuklara, kümeler halinde yürümelerini, yalnız gitmemelerini tembihlemeyi de unutmadı.

Sığınak loştu, sessizdi. Lan, gözleri faltaşı gibi açık dikildi orda. İçerinin düzeni, dışarıda olup bitenlerle alay ediyordu sanki. Öğrencilerin oturdukları sıraların arkalıkları bile vardı, odanın ortasında düzgün dizilmişlerdi. Tahta, pırıl pırıldı. Sanki köyde değerli ne varsa buraya toplanmıştı. Yazı tahtasının üzerinde Lan'ın bir kısmını dinlediği şiir yazılıydı. Çok yakından tanıdığı el yazısı ile yazılmıştı bu savaş şiiri. Zieu'nun yazısıydı bu.

Mağaraya girdiğinden beri her geçen dakika çoğalan bir rahatlık duygusu ile doluyordu Lan. Gördükleri karşısında dili tutulmuş, inceliyordu. çevresini. Harabe yığını ile umut, inanç ve sessizlik arasında bir kaç basamak vardı yalnız. Zieu'nun mutluluğu gözlerinden okunuyordu. Genç adamın ilk utangaçlığı geçti. Gülümseyen genç kız, mağaranın başka bir bölümüne götürdü onu. Burada bir masa ve bir yatak vardı. Sekiz yaşlarında zayıfça bir kız çocuğu köşede durmuş şeytansı gözlerle ona bakıyordu. Yabancı olmadığını anlatmaya çalışıyordu bakışlarıyla.

«Bir aydır benimle oturuyor,» dedi Zieu. «Annesi babası öldürüldü. Babası Tan Son Nhat'a yapılan bir daldırıda şehit oldu. Annesi çocuğu komşuya emanet ederek yaralılara yardım etmeye gitmişti. Bir helikopterin saldırısına uğradı. Sırtında taşıdığı askerle birlikte ölü bulundu.»

Lan'ın boğazı düğümlendi.

«Şey,» dedi, «Annenin mezarı nerede?» Cevap yoktu. Lan gözlerini kaldırdığında kızın kaskatı dikildiğini, yuvalarından fırlamış gözlerinden yaşlar döküldüğünü gördü. Üzgün gözlerini genç adama çevirdi, başını iki yana salladı usulca. Tek kelime söylemedi.

Patlayan bombalardan yayılan kıvılcımlar yanıp sönüyordu genç adamın gözlerinin önünde.

Düşmanın yaptığı korkunç işkenceyi düşündü, kinle doldu yüreği. Birkaç soru daha sordu kıza, sonra uzun süre konuşmadı. Zieu'nun anneşiyle

ilgili anılar bir ırmak gibi akıyordu kafasının içinde. Kır saçları, sevgi dolu sımsıcak sesi, sıcak çay, karides çorbası...

«Sus, ağlama Zieu. Arkadaşlarıma söyleyeceğim. Annenin öcünü alacağız. Annenin, Hoa'nın ve tüm köyün öcünü alacağız. Mutlaka başaracağız bunu.»

Zieu'nun gözyaşlarını durdurmadı bu sözler. Şimdi hıçkıra hıçkıra ağlıyordu. Köyünün başına gelenleri ilk kez anlatıyordu bir başkasına. İçini döküyordu.

Yeni bir bombardıman konuşmalarını kesti. Mağaranın içine toz bulutu girdi ve gaz lambasını söndürdü. Zieu kalktı, çakmağını çaktı ve çok olağan bir iş yapıyormuş gibi yaktı lambayı. Bomba sesleri kesilince, konuşmaya başladı Zieu:

«Her gece böyle bu. Önceleri yerimden fırlıyor, heyecanlanıyordum. Ama artık öyle alışılan bir olay ki bomba patlaması, hiç önemsemiyoruz. Hatta, son zamanlarda durumun düzeldiğini bile söyleyebilirim. Eskiden gündüzleri altı yedi bombardıman olur, geceleri silahlar bir türlü susmazdı. Yeni hayat bölgesine taşınmamızı, yoksa köyde tek canlı bırakmayacaklarını söylediler... Geceleri köyde kimseler yoktu. Kimi **dan cong** (2) guruplarında çalışıyor, kimi cepheye silah, ceyhane taşıyordu. Yalnız yaşlı kadınlarla biz kalıyorduk sığınaklarda. Derslere devam etmek kolay değildi, anlıyorsun ya? Bir keresinde durup durup patlayan bombalar gözümü korkuttu, kapatmak istedim okulu. Aslında, yavrucaklar okula, askerler gibi yürüyerek, üstleri başları yırtık, kitapları parça parça geliyorlardı. Yolda bomba sığınakları vardı elbet. Ama büyüklerin bile tuzağa düşmesi işten değildi. Rach Kien üssünden Yankilerin attığı bombalar korkunçtu. Bu bombalar atıldıkları yerde toprağı oyup gömülüyorlar. Sonradan, yani ayarlandıkları bir saatte patlayacaklarmış. Bu patlama sesini bile duyamayacak, yerimizden fırlayacakmışız birden. Yer sallanıp çatlayacakmış. Bombaları saydık. Tümü dört bin bomba, ya da adam başına dört bomba. Bombaların çoğu patlamadı. Yalnız benim okulumda yirmi iki patlamamış bomba çıktı. Bombaları bulanlara verdik, içindeki barutu kullansınlar diye.»

«Bu yirmi iki bombayı sen ve öğrencilerin mi çıkardı yeraltından?»

«Evet... Biraz burda kalırsan, bu işi yapmaktan hoşlandığımızı gözlerinle görürsün. Bombardıman olduğunda, herkes görevini bilir, hemen sığınaklardan çıkar, bombanın düştüğü yeri gözlerimizle işaretleriz. Bombardıman bitince, herkes koşar, bir direk diker bu yerlere. **Kadınlar Birliği, Köylüler Birliği, Gerillalar,** diye yazılar göreceksin direkler üzerinde. Bizimkine, **Miss Zieu'nun okulu** diye yazmışlar. Ne hoş bir işaret değil mi?»

Konuşma hızlanıyordu. Zieu, bir hikâyeyi bitiriyor, ötekini anlatıyordu. Kendinden söz etti, Lan'ın çok kısa ve çok seyrek mektuplarından yakındı. Yaralıydı Lan, ama Zieu bunu anlamamıştı daha. Ansızın saatine baktı Lan, «Hay Allah!» diye haykırdı. «Ancak bir saat daha kalabilirim seninle. Saat ikide Thanh Thol'de Birliğime katılmam gerek.»

Lan, kızın ellerinin titrediğini gördü. Bu ayrılma da nereden çıkmıştı. Kızın duygularının ağırlığı eziyordu sanki Lan'ın gövdesini. Onu görmeye daha sık geleceğini, Thanh Tan'ın düşman birliğinin bulunduğu yere yakın olduğunu, bu yüzden elinden geldiğince sık uğrayacağını, yalnız iki kez

gördüğü bu köyün yüreğinde yarattığı kin ve derin sevgiyi anlattı. Bir saate kadar gidecekti, ama bu kin, bu sevgi, onu bir gün geri getirecek, bu köye yaptıklarının acısını çıkaracaktı düşmandan, bu köyde Zieu yaşıyordu, öcünü alacaktı Lan.

«Ben hep burada kalacağım,» dedi Zieu. «Ölü ya da diri, köylülerim ne yaparsa, ben de onu yapacağım. Onların yanından ayrılmayacağım, çocukları eğiteceğim sonuna kadar. Senden tek isteğim, Lan, lütfen kısa da olsa sık yaz bana. Çarpışmaları anlat, bilemezsin ne rahatlıyorum kazanılan zaferlerin hikâyesini dinlerken.»

Mağaranın deliğinden giren rüzgâr sesinden başka çıt yoktu.

Zieu, odanın bir köşesindeki ocakta pirinç pişirdi, Lan'a yolluk hazırlıyordu. Lan da ocağın yanına oturmuş, yeni toplanmış pirincin kokusunu ciğerlerine çekiyordu. Hem kuru balık da kızartıyordu kız ızgarada. Korların üzerine düşen yağ damlalarının cızırtısı vardı şimdi. Bu güzel yiyeceklerin Thanh Tan köyüne pahalıya maloldüğunu düşündü Lan.

Mağaradan çıktıklarında rüzgâr, insafsızca esiyordu. Bomba ve kapsül kraterleriyle dolu toprakta elele yürüdüler bir süre. Yıldızlar, yerdeki su birikintilerinde kendilerini seyrediyordu.

Güneş doğmadan bir arabaya bindi Lan. Gökyüzü pırıl pırıldı. Sabah ayazında rüzgâr keskin bir kılıç gibiydi.

Şubat 1969

Çeviren : Şemsa İLKİN

---

(1) Bir çeşit Amerikan helikopteri

(2) Cepheye mal taşıyan gönüllü askerler

İRFAN YALÇIN

HASRETİNDEN PRANGALAR ESKİTTİM

Ahmet Arif on dokuz şiirini bir araya getirmiş «**Hasretinden Prangalar Eskittim**»de. Şiirlerin çoğu bir mapusane deneyine bağlıysa da, Ozan, mapusaneyi bir öz olarak değil, içeriğin etkisini yoğunlaştırıcı bir fon olarak kullanmış. «Ben»den «biz»e, bireyselden gelene geçişin şiiri Ahmet Arif'in şiiri. Genel anlamıyla da, türkülerin içinden gelen acılı bir sesin daha çağdaş, daha bilinçli bir biçimi. Hiyeroglif çözdürten, us-dışılığa vurgun, dil oyunlarıyla hem kendini, hem birkaç sözde hayranını eğlendiren, Batı'nın çoktan çöplüğe atılmış şiir biçimlerini yeni bir şeymiş gibi ortaya süren o cılız sesli ozanlarımız yanında, Ahmet Arif'in sesi aslan sesi gibi:

«Ve ben şairim
Namus işçisiyim yani
Yürek işçisi» (Uy Havar)

Anadolu ve Türk Toplumunun Çelişkileri :

Ozan Anadolu'yu şöyle anlatıyor :

«Beşikler vermişim Nuh'a
Salıncaklar hamaklar
Havva anan dünkü çocuk sayılır
Anadoluyum ben
Tanıyor musun» (Anadolu)

Anadolu «fıkara»dır, çağdaş dünya içinde ilkel, bir başınadır :

«Utanırım
Utanırım fıkaralıktan
Ele güne karşı çıplak
Üşür fidelerim
Harmanım kesat

Kardeşliğin çalışmanın
Beraberliğin
Atom güllerinin katmer açtığı
Şairlerin bilginlerin dünyalarında
Kalmışım bir başına
Bir başıma ve uzak
Biliyor musun» (Anadolu)

Sebeb bellidir. **Sağılmıştır** Anadolu, yıllar boyu sömürülmüştür :

«Binlerce yıl sağılmışım» (Anadolu)

Anadolu için kendini kurban edenler de çıkmıştır :

«Bir bilsen Urfa'da kurşun atanı
Minareden barikattan
Selvi dalından
Ölüme nasıl gülerdi
Bilmeni mutlak isterim
Duyuyor musun» (Anadolu)

Anadolu'nun bir bölüğü büyük kentlerin çevresine üşüşmüş, perişandır:

«Gecekondularda hava bulanık puslu
Altındağ gökleri kümülüslü» (Karanfil Sokağı)

Anadolu insanları cehennem koşulları içinde çalışırlar :

a. «Zehirli kör yılanları
Ve sıtmasıyla
Gün yirmi dört saat insan avında
Karacadağda çeltikler» (Yalnız Değiliz)
b. «Çukurovam
Kundağımız kefen bezimiz
Kanı esmer yüzü ak
Sıcağında sabır taşları çatlar
Çatlamaz ırgadın yüreği» (Yalnız Değiliz)
c. «Kırmızı ak ve esmer
Yumuşak sert buğdayları
Yaratan ellerin sahibidir bu
Kör boğaz nafaka uğruna
Haldan düşmüş tebdil gezer» (Vay Kurban)

Toprak çırılçıplaktır :

a. «Dağlarının dağlarının ardı
Nasıl anlatsam
Ağaçsız kuşsuz gölgesiz
Çırılçaplak» (Vay Kurban)
b. «Çiçekdağı kıtlık kıran
Gül açmaz çağla dökmez

Vurur alnım şakına
Vurur çakmaktaşı kayalarıyla» (Uy Havar)

Anadolu insanları, doktorsuz, ilaçsızdır. Bütün umut fizikötesine bağlıdır :

«Bir hastan vardır umutsuz
Hasreti uykularda
Hasreti soğuk sularda
Gayri iki korku çiçeğidir gözleri» (Vay Kurban)

Çalışan Anadolu insanı yoksuldur, yorgundur ama namusludur :

«Tütün işçileri yoksul
Tütün işçileri yorgun
Ama yiğit
Pırıl pırıl namuslu» (Yalnız Değiliz)

Ozan Türk toplumundaki çelişkileri söylev verir gibi değil, türkü çağırır gibi vurguluyor :

a. «Minicik bir aşiret kızının
Damla-damla berrak olur pirinci
Kamyonlarla, katır kervanlarıyla
Beyler sofrasına gider» (Yalnız Değiliz)

b. «Ekmeğe aşka ve ömre
Küfelerıyle hükmeden
Ciğerleri küçük elleri büyük
Nefesleri yetmez avuçlarına
- İlkokul çağında hepsi -
Kenar çocukları kar altındadır» (Karanfil Sokağı)

c. «Bunlar
Engerekler ve çıyanlardır
Bunlar
Aşımıza ekmeğimize
Göz koyanlardır
Tanı bunları
Tanı da büyü» (Adiloş Bebenin Ninnisi)

d. «Döğüşenler de vardır bu havalarda
El ayak buz kesmiş yürek cehennem» (Karanfil Sokağı)

e. «Düşün uzay çağında bir ayağımız
Ham çarık kıl çorapta olsa da biri» (Uy Havar)

f. «Gün kimin hesabına tutar akşamı
Rahmetinden him demlenir bulutun» (Vay Kurban)

Devrimci Öz :

Ozan karanlık içindeki Anadolu'nun bir gün aydınlığa gireceğine inanır. Ama bu kolay olmayacaktır :

«Ama hesap dağlardadır» (Uy Havar)

Anadolu'nun geleceğini gençlik kurtaracaktır. Ozan Anadolu'yu konuşturarak şöyle seslenıyor gençliğe :

«Öyle yıkma kendini
Öyle mahzun öyle garip
Nerede olursan ol
İçerde dışarda derste sırada
Yürü üstüne üstüne
Tükür yüzüne celladın
Fırsatçının fesadın hayının

Dayan kitap ile
Dayan iş ile
Tırnak ile diş ile
Umut ile sevda ile düş ile
Dayan rüsva etme beni

Bir umudum sende
Anlıyor musun» (Anadolu)

Ozan Anadolu'nun bu güzel günlerini şöyle düşlüyor :

«Değil öyle yoksulluklar hasretler
Bir tek başak bile dargın kalmayacaktır

Dolu sofra gülen anne gülen çocuklar
Bire on bire yüzle akşama gebe
Şafakla doğan işgücü» (Vay Kurban)

Olması gereken bir doğa olayıdır. Ergeç olacaktır :

«Asıl iş anlamak kaçınılmazı
Durdurulmaz çağı
Sonsuz akımı» (Unutamadığım)

Ana görevi saptamak gerekir:

«Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda
Yiğitlik sen cehennem olsan da bile
Fedayı kabul etmektir
Cennet yapabilmek için seni
Yoksul ve namuslu halka» (Vay Kurban)

Ozan, aydınlığın geldiği günü düşlüyor :

«Yiğit harmanları yığınaklar
Kurulmuş çetin dağlarında vatanların
Dize getirilmiş haydutlar
Hayınlar aman gelmiş
Yetim hakkı sorulmuş
Hesap görülmüş
Demdir bu» (Hani Kurşun Sıksan Geçmez Geceden)

Bireysellik ve Halk :

Ahmet Arif Türk halkının acılarını, dertlerini, güzelliğini, dilini, söyleyişini kendinde toplamış bir Ozan. Onun dizelerinde Türk halkı soluk alıp veriyor, türkü çağırıyor, ağlıyor, gülüyor, umutlanıyor sanki. Ahmet Arif «Ben»i bile «Biz» gibi söylüyor. Mapusanede yalnız değil o. Usu tütün işçilerinde, pamuk işçilerinde

«Ben dört duvar arasında değilim
Pirinçte, pamukta ve tütündeyim
Karacadağ, Çukurova ve Cibalide» (Yalnız Değiliz)

Sevdalı olan Ozan, sık sık sevgilisinden söz etmektedir :

«Terketmedi sevdan beni
Aç kaldım susuz kaldım» (Sevdan Beni)

Sevgilinin resmi «zula»da saklıdır:

«Zulamdaki mahzun resim» (İçerde)

Aragon'un şiirlerindeki Bérenice ve Elsa, nasıl hem gerçek sevgili, hem de Fransız halkının birer simgesiyseler, bence Ahmet Arif'in «sevgili»si de Türk halkı (Namuslu, acı çeken, çalışan insanlar)nın simgesidir.

Bazan Ozan karamsarlığa da kapılır Mapusane'de :

«Başlar koymağa hapislik
Karanlık can sıkıntısı» (Akşam Erken İner Mapusaneye)

Çünkü o kavga adamıdır. Oysa mapusanede bu olmaz :

«Vurulsam kaybolsam derim
Çırılçıplak bir kavgada
Erkekçe olsun isterim
Dostluk da düşmanlık da
Hiç biri olmaz halbuki
Geçer süngüler namluya
Başlar gece devriyesi jandarmaların» (Akşam Erken İner Mapusaneye)

İki Somut Olay :

Kitaptaki on yedi şiir, değişik olayların, duyguların, düşüncelerin soyutlanması olmasına karşılık, iki şiir belirli iki olaydan çıkmış: «Adiloş Bebenin Ninnisi ve Otuz Üç Kurşun». Birinci şiirde Ozan, yeni doğan yeğenine sesleniyor, ona töreleri anlatıyor :

«Doğdun
Üç gün aç tuttuk
Üç gün meme vermedik sana
Adiloş bebem
Hasta düşmeyesin diye
Töremiz böyle diye

Saldır şimdi memeye
Saldır da büyü» (Adiloş Bebeğe Ninni)
Ozan uçurumları, tehlikeleri gösteriyor :

«Bunlar
Engerekler ve çıyanlardır» (Adiloş Bebeğe Ninni)
Son olarak Anadolu insanının iki niteliği belirtiliyor :

«Bu namustur
Künyemize kazılmış
Bu da sabır
Ağulardan süzülmüş
Sarıl bunlara
Sarıl da büyü» (Adiloş Bebeğe Ninni)
«Otuz Üç Kurşun», tek parti dönemindeki general Muğlalı olayı ile ilgili. Bu şiirde, Doğuda sorgusuz sualsiz kurşuna dizilen otuz üç Türk yurttaşının dramı anlatılıyor. Önce yer belli edilmiş :
«Bu dağ Mengene dağıdır
Tanyeri atanda Vanda
Bu dağ Nemrut yavrusudur
Tanyeri atanda Nemruda karşı
Bir yanın çığ tutar Kafkas ufkudur
Bir yanın seccade Acem mülküdür» (Otuz Üç Kurşun)
Olayın acılığı genel olarak veriliyor :

«Turna sürüsü değil bu
Gökte yıldız burcu değil
Otuz üç kurşunlu yürek
Otuz üç kan pınarı
Akmaz
Göl olmuş bu dağda»
Sorgusuz sualsiz olmuştur olanlar :

«Vurulmuşum hiç sorgusuz yargısız»
Kurşuna dizilenlerin gerçek suçları «fıkara» oluşlarıdır :

«Kirveyiz, hısımız, kanla bağlıyız
Karşıyaka köylerl obalarıyla
Kız alıp vermişiz yüzyıllar boyu
Komşuyuz yaka yakaya
Birbirine karışır tavuklarımız
Bilmezlikten değil
Fıkaralıktan
Pasaporta ısınmamız içimiz
Budur katilimize sebep suçumuz

Gayri eşkıyaya çıkar adımız
Kaçakçıya
Soyguncuya
Hayına»

Olay, gerçek olup, «rivayet» değildir :

«Kirvem hallarımı aynı böyle yaz
Rivayet sanılır belki
Gül memeler değil
Domdom kurşunu
Paramparça ağzımdaki» (Otuz Üç Kurşun)

Kitaptaki dört şiir, bütünlük yönünden öbür şiirlere göre daha güçlü : Karanfil Sokağı, Yalnız Değiliz, Anadolu, Otuz Üç Kurşun, Türkiye'yi baştan aşağı kar altında durmuş bir saat gibi gösteren Karanfil Sokağı'nda son bölümle bütün karlar eriyor:

«Bir dal süzülür mavide
Al-al bir yangın şarkısı
Bakmayasın saksıda boy verdiğine
Kökü Altındağ'da İncesu'dadır (Karanfil Sokağı)

Dil - Söyleyiş :

Ahmet Arif'in dilinde yapmacık, özentili bir hava bulamıyoruz. Ozanın dili bir halk ozanının dili gibi genellikle :

«Vah ki ne desem
Kurşunlar namlulara sürülü
İ'kelleri kan
Devriyeler uykumuzu yıkar olanda
Alır yüreğim» (Leylım-Leylım)

Ozan türkülerden getirdiği söyleyişini inanılmaz bir güzelliğe sokmuş :

a. «Dostuna yarasını gösterir gibi
Bir salkım söğüde su verir gibi
Öyle içten
Öyle derin» (Yalnız Değiliz)

b. Bıçkılanmış dal gibi ayrı düştüğüm
Ömrümün sebebi ustam sevgilim» (Uy Havar)

c. «Saçlarına kan gülleri takayım
Bir o yana bir bu yana» (Hasretinden Prangalar Eskittim)

Bir durumu üç beş dizeyle en güzel biçimde ortaya koymadaki ustalık şu dizelerde apaçık ortada :

«Vurmuş demirlerin çapraz gölgesi
Alnın galip ve serin
Künyen çizileli kaç yıldız uçtu
Kaç ayva sarardı kaç kız sevişti
Gelmemiş kimselerin» (Kara)

Bir duyguyu nasıl da ince, nasıl da başka söylüyor Ozan :

a. «İki yaprak arasına kıyılmış
Bir parçası var kalbimin
İncecik ak kâğıtlara sarılır
Dar vakit yanar da verir kendini
Dostun susan dudağına» (Yalnız Değiliz)

b. «Koparır göğsünden bir düğme daha
Teskere bekleyen biri» (Merhaba)

c. «Görüşmecim yeşil soğan göndermiş
Karanfil kokuyor cıgaram
Dağlarına bahar gelmiş memleketimin» (İçerde)

Ahmet Arif'te imgeler canlı, serin sular gibi :

a. «Ve dışarda delikanlı bir bahar» (Akşam Erken İner Mapusanaye)

b. «Şarkılar bilirim çığ tutmuş» (Karanfil Sokağı)

c. Bir dal süzülür mavide» (Karanfil Sokağı)

d. «Al-al bir yangın şarkısı» (Karanfil Sokağı)

e. «Filiz vermiş içimde sevdan» (Hani Kurşun Sıksan Geçmez Geceden)

f. Gene bir cehennem var yastığımda» (Hani Kurşun Sıksan Geçmez Geceden)

g. Çağlardır boğulmuş bir su» (Suskun)

h. «Ağlıyor yeşil» (Suskun)

i. «Gözlerinde yatmak zindanı» (Unutamadığım)

j. «Ve kan tadında bir konca» (Kara)

k. «Doruklarda buzulların salkımı» (Otuz Üç Kurşun)

Ozanın bazı sözcüklere sevgisi var: «Leylim» beş kez kullanılmış (32, 48, 56, 60, 61), «Asi» dört kez (30, 41, 51, 57), «Zula» dört kez (8, 32, 51, 58), «Hayın» dört kez (7, 19, 33, 46), «Puşt» üç kez (32, 45, 56), «Kaburga» üç kez (29, 42, 56).

Ozan ünlemleri sık ama yerinde kullanmış : «Vay kurban» (35), «oooof de» (44), «Oy sevmişem» (48), «ellerin oy» (42), «aman aman hey» (45), uyy gelin» (58).

Ozanın kötü söyleyişleri çok az :

a. İlanı aşk makamından bir mısra» (18)

b. «To be or not to be değil
Cogito ergo sum değil hiç değil
Asıl iş» (39)

c. «İşte bir kez daha
Bu can bendeyken
Delin divanenim işte
Uuuuy gelin» (59)

d. «Koymuş postasını
Görmüş restini» (51)

e. «Sıkıysa yağmasın yağmur
Sıkıysa uykudan uyanmasın dağ» (36)

f. «Leylım-leylım»
Ayvalar nar olanda
Sen bana yar olanda
Belalı başımıza
Dünyalar dar olanda» (60)

g. «Mucip sebebi bilirim
Ve kâfi delil ortada» (Leylım-leylım)

SONUÇ

— Ahmet Arif'in şiiri Türkiye'nin gerçeklerinin şiiridir. Diliyle, içeriğiyle bizim şiirimizdir o. Ozan halkımızın acılarını, umutlarını şiirleştirmiş, billûrlaştırmış.

— Ahmet Arif'in şiiri öznelden nesnele, **ben**'den **biz**'e geçişin şiiridir.

— Ahmet Arif'in şiiri gerçekçilik ve lirizmin egemen olduğu «naif» bir şiirdir.

— Ahmet Arif'in şiirindeki folklorik nitelik gerçekte halkının ilkel yaşantısından gelmekte böylece «haklılık» kazanmaktadır.

— N. Hikmet'in şiiri gibi diyalektik niteliği olan, belirli bir öğretiden çıkmış bir şiir değildir Ahmet Arif'in şiiri. Bir yakınma ve saptamadır.

— Ahmet Arif'in şiiri bir yalnızlığın şiiri değildir. Bir umudun, bir inanışın, önüne geçilmez mutlu bir geleceğin şiiridir :

— Genellikle tarım işçisinin daha doğrusu Anadolu'nun şiirini yazan Ahmet Arif, eğer sanayi işçisinin şiirini yazmaya kalkarsa dilindeki folklorik öğeleri atmak zorunda kalacaktır.

— Şiirlerin diliyle içeriği tam bir uygunluk içindedir.

— Ahmet Arif Türk şiirinde mutlu bir olaydır.

TAYLAN ALTUĞ

YAYIN HAYATINDA ROMAN

Son yıllarda yayıncılık alanında görülen önemli gelişmeler de şaşırtıcı olmaması gereken yenilikler de gittikçe güçlenen yeni düzenin bir parçası olarak onunla içiçe düşünülmelidir. Bugün yayın dünyasına kapitalist bir işlerlik, kâr etme amacının ön plâna alındığı bir ticarileşme egemendir. Büyük yayınevleri için tek amacın bu olduğu kesinlikle ortadadır ve gelişmenin kaçınılmazlığı böyle bir işlerliği gündeme sokmuştur. Burjuvazinin güdümünde, nitel ve nicel yönden Batı'yla hesaplı, onunla özdeş bir yayın piyasası, yayınevi sahiplerine önemli kârlar sağlayarak, yeni yatırımlarla genişleme ve büyüme yolundadır. Ancak bu yaygınlık, Türk kültür hayatının kurtulmaya çalıştığı yabancılaşmanın daha da yoğunlaştırılması gibi çok önemli bir olumsuzlukla temelini bulmaktadır. Boş meydanda büyük sermaye ile at koşturanlar, ne kadar iyi niyet taşısalar da, temelde yoz Batı kültürünün ürünleriyle Türk okurunun düşünme ve beğenisini şartlandırma yarışında yer almaktadırlar. Edebiyatın para getirirliği edebiyat eserinin (romanın) ticari bir meta olması sonucunu doğurmuştur. Batıdan ithal edilen romanlar için zaten varolan bu «meta»lık durumu, Türk romanında özel ve uç bir kısıtlık için geçerlidir. Şimdiye kadar bu kanattan halis bir edebiyat ürünü çıkmamıştır ve çıkması da beklenemez. Diğer alanda ise satılır olmanın, yaratılan romanın niceliğini etkilemesi sürecine birtakım özel şartlar nedeniyle (sözgelişi çevirinin geleneksel hakimiyetini sürdürmesi) daha geçilmediği kesinlikle söylenebilir. Bu da Türk romanının yaratım özgürlüğü için hâlâ varolan bir imkândır.

İthalâtın ağır bastığı yayın hayatında roman, bugün, cicili bicili kapaklar içinde, temiz baskı ve güzel ciltlerle, bibloluk bir ilgi yaratımında biçimsel bir çekiciliğe ulaşmanın yanısıra günlük gazete reklâmları, gazetelere yerleşen 'edebiyat yazıcıları'nın tanıtmaları, giderek ambalaj sorununu içeren birtakım aşırılıklar (naylonlama, gömlekleme, kutulama) ve duvar ilânlarına kadar varan bir kampanya ile satışı için her türlü imkânın kullanıldığı bir piyasa meta'sı olmuştur. Tam bir değer kargaşasının hüküm sürdüğü karakuş ortamında, Batının içine düştüğü kültür boşluğunun delili olan romanlar, çeşitli imkânların kullanımında okur kitlesinin büyük çoğunluğunun ilgisi çekilerek, en çok satan edebiyat ürünü olmanın rahatlığında sığ ve yoz bir kültür aşılamasını gerçekleştirmektedirler.

Öte yandan emperyalist aşamadaki tekelci kapitalist Batı dünyasında yer alan büyük tüketim toplumları, her gün açığa çıkan yeni çelişkilerin belirlediği sarsıntılı, sürtüşmeli yapılarıyla geleceğin tükenişine doğru yürürlerken kültür alanında bu durumun yansıması tam bir yozlaşma, çürüme ve bayağılaşma, giderek bir iflas şeklinde kendini açığa vurmaktadır. Ekonomik yapıda kapitalist üretim biçiminin davul çalarak ilân ettiği sömürü mekanizmasının oluşturduğu, Batılı insanın geleneksel tarihî köleliğini düğümleyen «insan dışı»lık, şimdilerde burjuva dünyanın bütün moral değerlerinde ve ideolojik yapısında bir kargaşa ve çözülüş yaratmış; insanî muhtevadan yoksun bir yaşama tarzını yansıtan kültür tabakası bu iç boşluğu nedeniyle aşırının tek ölçü olduğu bir seviyesizlik batağına yuvarlanmıştır. Aynı iflâs süreci ve bitkinlik edebiyat dünyasında, özellikle burjuvazinin ortaya çıkarıp temellendirdiği bir tür sayılan romanda da yaşanmaktadır. Savaş sonrası günah çıkarıcılığında Sartre varoluşçuluğu, Camus hiçliği; tükenen Amerikan romanı (son zamanlarda Freud'çü seks salgını ve o perişan 'Amerikalının Amerika'ya küfür' edebiyatı); klinik hastalık Yeni Roman'dan sonra, günümüzde edebiyat dışı, roman dışı birtakım 'sansasyonel meta'lar (Kelebek, Aşk Hikâyesi, Baba v.s.) ve esnaf takımının (Halley, Simmel, Forsyth v.s.) içi boş, ucuz serüven romanları sayısız baskılarla şartlı kafaları yaldızlayıp eski afyonu sürdürürken, naylon beyinler oluşturulması yolunda televizyon ve sinemanın yanısıra önemli görevler yerine getirmektedirler. Burjuva Batı bugün "toplu çıldırma' maratonunda tutturduğu hastalıklı koşusunu uç noktaları tırmalayan tedavisiz bir tutkuyla sürdürmektedir.

İki yüz yıldan beri aydınlarımızın ağızlarında ve düşüncelerinde geveledikleri gibi, Batı, bizim için mutlaka ulaşılması gereken tek hedef değildir artık. Bugün şatafatlı Batı idesinin ardında emperyalizm gerçeğinin yattığını biliyoruz. Batıya karşı tavrımızı temelde ve son hesaplaşmada belirleyen, her zaman için bu gerçek olacaktır. Şimdi bakışımızı yayın piyasasına çevirebiliriz. Batıyla ekonomik ve dolayısıyla kültürel bir içiçeliği sürdüren türetilmiş burjuva sınıfının isterlerine göre biçimlenen yayın dünyasına bakıldığında ortalığı saran roman furyasının altında yatan yozlaşma ve Türk romanının bu piyasadaki durumuyla ilintili olarak ilk elde tespit edilebilen veriler, bizi bazı önemli yayınevlerinin karakteristik özelliklerine götürdü. Burada açığa çıkan genel eğilimler ise şöyle sıralanabilir :

1 — Aldatıcı bir iyi niyetle işe başlayan yayıncı, çevirtip pazarladığı bir 'kültürel iflas meta'nın büyük para getirmesi üzerine, yayın politikasını Batıda roman adına piyasaya sürülen yoz balonlar üstüne kurarak, bu yolda bugünkü 'büyük'lüğüne ulaşmıştır. Türk okuru için değerli olduğuna inandığı 'bir ayda bilmem kaçıncı baskısı tükenen' hacimli kitapların sayıca azlığı dolayısıyla duyduğu sıkışma, onu batıdaki «best seller» listelerinin titiz ve sadık bir kollayıcısı haline getirmiş ve bu yolda Batıyla hayatî bir bağlılık kurması sonucunu doğurmuştur. Varoluşunu temellendiren ticarî mekanizmanın burjuva Batıyla olan bu hayatî bağlamından okura iletilen: Kültür boşluğu, kolaycılık ve bilinç yozluğudur. Öte yandan ya-

yınevi, genel politikasına aykırı düşmeyen bir iki Türk yazarına da eş-dost motivinin güdücülüğünde yer vererek ortalığı şenlendirmiştir. Yayınevinin tek olumluluğu ise iki yazarı bize tanıtmış olmasıdır: Simenov ve Mailer.

2 — Son yıllarda kültürel yapıda görülen kendine dönüş çalkantılarının önemliliğine ve bu durumun piyasayı zorlayıcılığına eklenen çeviri sıkıntısıyla Türk yazarına kapılarını açan yayıncı, kısa süre sonra, bastığı Türk romanının da para getirir olduğunu anlamış ve bu yönde yatırımlara girişme normalliğini göstermiştir. Nitekim alabildiğine genişleyen yayınevinin bugünkü varlığını Türk romanı basmış olmaya borçlu olduğu söylenebilir. Ancak yayınevi bu borcunu, yozluk salgınına dahil olmak suretiyle ödemeye kalkışınca, hostesler ve cam silicileri kültürümüzü ferahlatma gayretiyle kitapçı vitrinlerinde baş köşeyi almışlardır. Yine de yayınevinin Türk yazarına karşı, hâlâ gösterdiği ilgi belirtilmeli.

3 — Cumhuriyetten bu yana süregelen ve şimdilerde en üst cıvımasını 'foto-roman' salgınında yaşayan duygu yozlaştırmacılığını pembe ve turuncu dizi'leriyle hâlâ sürdürmeye çalışan tacir yayıncı, Batı klasiklerini yamultarak harmanlarken, son zamanlarda ortak yönelime uyarak 'kültürel iflas meta'larına el atmaktan kendini alamamıştır. Buna karşılık Türk yazarına şans tanımama ısrarını inatla sürdürmekte ve bu yolda gelecek bir «garanti»yi kollamaktadır.

4 — Para getirir olmak, yani kâr sağlayabilmek, bir üretim kesimine yatırım yapmanın yeterli bir şartıdır. Üretilen meta'ın niteliği genel piyasa yoklamalarında ve kapitalist zihniyetin kâr amacında odaklanan cinfikirliliğinde düğümlenir. Bir büyük gazete kurduğu «Yayın Ltd.Şti.» ile piyasada bomba gibi patlamış, yaz döneminin durgunluğunda ortalığı alt üst etmiştir. Kuruluş genel gelişim ivmesini arttırıcı bir fonksiyona sahip oluşuyla özünde objektif bir olumluluk taşımaktadır. Ancak şirketleşme olgusu kaçınılmaz kapitalistliğiyle Batı'nın imkânlarına açıktır, vazgeçilmez bir şekilde onun gidişinde ve onunla hesaplıdır. Zaten gazetenin sınıfsal açıdan üstlendiği ideologluk görevine bakıldığında bu durum daha açık kendini göstermektedir. Türk romanı mı? Geleceğin karşı durulmaz zorlamaları, mekanizmanın sistematik işlerliği içine bu tür bir ihtimali mutlaka sokacaktır.

Malî gücü çok yüksek bir diğer gazete de benzer biçimde bir girişimle yayın hayatına atılmıştır. Halkın nabzını elinde tutma iddiasının yayın politikasına da bulaşmasıyla, popüler ve yaygınlık sağlayabilecek kitapların piyasalanmasıyla işe başlayan gazete, romandışı türlerde gösterdiği telifçiliği zamanla romanda da uygulayacaktır sanırız.

5 — Batı klâsiklerinin en iyi elden yapılmış çevirilerini yeniden yayınlama yoluyla bu yönde namuslu bir iyiniyet göstererek atılım yapan yayınevi, zamana ve piyasanın kâpkaççı hızına yenik düşerek, bir ara yayın sürekliliğini kesmek zorunda kalmış ve kendi kabuğuna çekilmiş bir durum almayı uygun bulmuştur. Aziz Nesin ve Yaşar Kemal gibi satış gücü yüksek iki Türk yazarıyla yeniden canlanan yayınevi, Batının kalburüstü yazarlarını okura en iyi biçimde tanıtan seçkin ve taviz vermeyen tavrı yanısıra çeşitli Türk yazarlarına yer verişiyle de olumluluk grafiğini yükselt-

miş ve bugün tek tutarlı yayınevi payesine erişmiştir.

Bunların yanısıra ideolojik açıdan sağlam bazı küçük yayınevleri bilinçli okurla ilgi kurma çabasında, boş mekânı doldurmaya çalışmaktadırlar. Gelecekte büyük'ler arasında doğabilecek ihtimalî ve kendiliğinden bir anlaşmanın (ilkelerde birlik) ifadesi olabilecek bir çeşit tekelleşme karşısında, bu küçük yayınevlerinin varolabilmesi, bilinçli okur kitlesinin desteği ve bağ kurmasıyla mümkün olacaktır.

Edebiyatın pratik ve hayatî önem taşıyan arsası böyle parsellenmiştir. Yetişen, yetişmekte ve yetişecek olan okurun niteliği, görüldüğü üzere, bu tür bir yayın politikasının uygulayıcısı yayınevleriyle okur arasındaki arz-talep etkileşmesinde belirecektir. Türk romancısı, bu keşmekeş piyasada imkân elverdiği ölçüde kendi okur düzlemini genişletecek ve işlevini bağ gurduğu yeni, taze, dinamik ve zinde güçler üzerinde sürdürecektir. Bugün dünya çapında romancılara sahip Türk romanı, Batıdan kanalize edilen yabancılaşmaya karşı kendi öz değerlerini koyarak, yoğunlaştırılmaya çalışılan kültür erozyonunu kıracak güce sahiptir.

●

Öte yandan küçük burjuva - bürokrat aydın bugün tarihinden saptırılmışlığı ve Batıdan kurtuluş adına alınan bütün sistem ve değerlerin kendisine empoze edilmesiyle eşine az rastlanır bir yabancılaşmanın dönüm noktalarını yaşamaktadır.

Tanzimattan bu yana sürdürülen ve Cumhuriyet döneminde her alanda girişilen seferberlikle tek doğru niteliğe ulaştırılan bir yanlışlığın gönüllü neferi, ateşli savunucusu olarak iflâsa doğru yürüyen aydın, halka karşı içinde bulunduğu ihaneti hâlâ sürdürmektedir. Düzenin ayrılmaz bir parçası olarak edebiyat dünyası, yayın piyasasıyla karşılıklı ilişkiler içinde, bugün Batıcı hümanist aydına geleneksel halk ihanetinin düzgün doğrusal grafiğinde rahat ve sağlıklı (!) soluklar aldırmaktadır. Çünkü düzenin edebiyatçısı, patron yayıncıyla kurduğu birtakım somut maddi çıkar ilişkilerinin bir basamak üstünde yükselen göstermelik dostluk bağlarıyla edebiyat - piyasa kaynaşmasını sağlayıp, bu yönde önemli görevler yerine getirmektedir. Burjuvaziye katılmak ya da ona karşı çıkmak ikilemini yaşayan küçük burjuva aydının büyük çoğunluğu, güçlenen yeni düzene uymakla bugün varolabilmeyi tercih etmiştir. Tarihsel sürecin bu yeni halkasında Batıcı aydının ihaneti böylelikle katmerleşmektedir.

Son seçmelerini yaparak burjuvazi saflarında yer alan, mülk edinme kavgasını hayat kavgası olarak kabul eden küçük burjuva ya da sınıf atlamış birtakım edebiyat yazıcıları, 'muhkem' sanılan bazı köprübaşlarını tutarak, yayın piyasasını elde bulunduranların gerçekleştirdikleri, son hesaplaşmada bilinçli sayılması gereken kültür yozlaştırmacılığının yayılma ve dağılması yolunda yazılar karalayıp «naif» ve iyiniyetli okurun aklını ve parasını çelmekte bu yönde, katıldıkları sınıfın ideologluğunu yapmaktadırlar. Batı şakşakçılığındaki roman pazarı çığırtkanlarının, varolan kültür erozyonunun derinleştirilmesi yolunda yarattıkları «olay(!)»ları birkaç örnekle kısaca sergilemek okur açısından yararlı olacaktır. Sözgelişi Ba-

tıda emperyalist güçlerce şişirilen ve Revizyonist sapmanın geçersiz silahı Hümanizm bulamacında yoğrulup pazarlanan Soljenitsin ülkemizde de yukarda belirlenen kişilerce ilginç bir ortaklaşalıkla toparlanıp, yoğun bir propaganda ile okura hazır hap olarak sunulmuştur. Emperyalizmin bir aracı olan Nobel ödülünün bu işteki etkililiği de ayrıca hatırlanmalı. Oysa bir dönemin siyasal durumunu eleştirme çabasındaki bu yazar, konunun zorunlu olarak gerektirdiği bir toplumsal yapı analizine girişme yeterliliğini bile göstermeyip alay ve karikatürize kolaycılığında kişi harcamaya çabalarken; bir yandan da idealistçe soyutlanmış, burjuva değerlerle yüklü, beylik bir 'zulüm edebiyatı' tezgâhlamaktan öte birşey yapmamaktadır. Burjuvaca bir hümanizm ardına sığınarak, bireyci ve mistik bir edebiyat geliştiren Soljenitsin'in ve onu 'çağımızın Dostoyevski'si ünvanıyla öne sürme yetkisini kendilerinde bulan yazıcılarımızın unutmaması gereken bir nokta, yazarın yazar oluşunu yaşadığı kamplara borçlu olduğu gerçeğidir.

Benzer biçimde bir diğer övgü fabrikasyonu, Mafia'yı anlatmakla plastik beyinli Amerikan okurunu fetheden beşinci sınıf bir romancı, Mario Puzo üzerinde perçinlenmiş; daha sonra ya «Yeni Bondism»in tek esnaf ve sinematografik temsilcisi (aynı zamanda hümanisttir kendisi) Johannes Mario Simmel, sözü edilen kampı da aşan bir güçle kendini pazarlatmıştır. Edebiyat madalyonunun öbür yüzünde olup bitenlerin bize gösterdiği: naiv okurun seçme şansının belirli bir çark tarafından nasıl belirlendiği, onun çeşitli sapma ve dengesizliklerle ideolojik açıdan nasıl şartlandırıldığıdır. Yapılan iş: çöken bir kültürün işporta mallarının yüksek fiyatlarla pazarlanarak, Emperyalist Batı afyonu şeklinde, zaten sayıca az olan Türk okuruna kıvançla yutturulmasıdır.

Bu konuda daha pek çok şey söylenebilir. Ancak daha ötesi edebiyat sosyolojisiyle uğraşanların işidir. Biz, bu çalışmada, görülmesi gerekli bazı temel gerçeklerin yüze çıkarılmasını amaçladık yalnızca.

MEHMET ERGÜN

HALKÇI - DEVRİMCİ SANAT

Halkçı - devrimci sanat derken, halkçılıkla neyi amaçladığımızı belirtmemiz bir çeşit zorunluluk oluyor. Çünkü ülkemizde gerek politik plânda, gerekse sanat plânında öteden beri sürdürülmekte olan tartışmalarda «halkçılık» kavramına çeşitli anlamlar yüklendi. Tanımın eleştiridekî yerini göz önünde bulundurmayan sorumsuzlar ise, okurun sağduyusuna duydukları saygıdan ötürü (!) bu kavramın içlem ve kaplamını belirlemekten kaçınmışlar, onu keyfî bir biçimde. aynı yazıda birkaç anlamda birden kullanmakta bir sakınca görmemişlerdir. Bir ara, halkımızın yarattığı değerleri batı ölçütleriyle değerlendirmeyi bir ilericilik gereği sananların, ithal malı bir tanımla meseleyi - aralarında - hallettiklerini gördük. Bundan sonra, batı toplumlarında olduğu gibi, bizde de, «halk dalkavukluğu» anlamına kullanılmaya başlandı halkçılık.

Burada şu önemli husus üzerinde durmak gerekiyor: Halkçı - devrimci sanat kavramı, sanata, ulusal damgasını basmamak için uydurulmuş bir kavram olarak alınmamalıdır. Çünkü ulusal sanatın itici (muharik) gücü burjuvazidir. Halbuki emperyalizm ile aralarında çelişki bulunan toplumlarda burjuvazi bu nitelikten yoksun olduğu için, ulusal geleneklerden kaynaklanan ve toplumun o anda içerisinde bulunduğu ekonomik sorunlara yaslanık bir sanatın oluşumunda itici güç olamaz. Bu görevi burjuvazi dışında kalan yığınlar, işçilerle küçük-burjuvalar devralır. Ama bu devralış sonucu ortaya konacak olan sanatın, burjuvazinin itici güç olduğu sanattan farklı bir nitelik taşıyacağı açıktır. Bu nedenle tarihsel bir kategori olan ulusal

sanat kavramı yerine, **halkçı - devrimci sanat** kavramını kullanmak bir zorunluluk oluyor.

Kapitalizm, ulus sınırlarını yıkıp evrensel bir boyuta ulaşınca, ilkin, o güne kadarki dönem içerisinde yaratmış olduğu değerleri boğdu. Sonra da, ekonomik açıdan etkisi altına aldığı toplumların gelişimlerini, onların iç dinamiklerinden yalıtarak **güdükleştirdi.** Böylece azgelişmiş ülkelerde, emperyalizmin denetimi altında **«güdümlü bir gelişme»** dönemi başladı. Girdiği her ülkenin, genellikle en gerici sınıf ve tabakalarıyla işbirliği kuran tekelci sermaye sahipleri; bir yandan kendi **yoz** kültürlerini o ülke içerisinde yaymaya çalışırlarken, diğer yandan da ittifak kurdukları gerici güçlerin, çoktan çağ-dışı olması gereken değerlerini ön plâna çıkarmaya çalışmışlardır. Böylece, azgelişmiş ülkelerin ekonomik hayatında baş gösteren güdümlü gelişim, kültür alanına da sıçramış, kültürel gelişimin de güdükleşmesine yol açmıştır.

Emperyalizm, ekonomik açıdan etkisi altına aldığı bir ülkede, bir yandan kendine bağlı bir üstyapı yaratmaya çalışırken, diğer yandan da bu üstyapıyla mücadele edecek bilincin oluşumunu sağlayacak olan her türlü düşünceye karşı bir cephe açmıştır. Diğer bir deyişle emperyalizm, bir yandan basınıyla, radyo ve televizyonu ile, sinema ve edebiyatıyla... kendi yoz kültürünü yaygınlaştırmaya çalışırken, öte yandan da o ülke halkının tarihsel gelişimi içerisinde yarattığı her türlü değerine ipotek koymuştur. Emperyalizm, başkaldırma bilincinin oluşmasında etkisi olabilecek herhangi bir kültürel harekete kaynaklık edebilecek nitelikteki bu değerlerle aydın kesimin ilişki kurmasını önlemeye çalışmıştır (ve çalışmaktadır da). Ama bu çabalar, hiçbir zaman için mutlak bir sonuç aldıracak nitelikte olmadığı için, ekonomik tabandan gelen baskı giderek kültür-sanat plânında da etkisini duyuracak, emperyalizmin denetimindeki kozmopolit kültüre karşı bir tepki oluşacaktır. Bu tepkinin sanat plânındaki yansımasını, halkçı - devrimci sanat olarak isimlendirebiliriz.

Belirttiğimiz gibi halkçı - devrimci sanat bir **tepki** sanatıdır. Emperyalist kozmopolit kültüre karşı, ulusal değerlere yaslanık (bu yönüyle yükselme çağındaki ulusal burjuva sanatına yakın) ve her türlü sömürü biçimine karşı (bu yönüyle de ulusal burjuva sanatına karşı) bir sanattır. Halkçı - devrimci sanatın bu özelliği, onun genel niteliklerine de yansır. Ve onları belirler.

Her şeyden önce sanatı kozmopolitleştiren öğelere karşı, emekçilerin sınıfsal plândaki mücadelelerinin üstyapıda yansıması olarak verilecek bir kavganın ürünü olacaktır. Halkçı - devrimci sanat. Ülkenin toplumsal yapısıyla bağıntılı, ezilen halka umut ve geleceğe güven aşılayan, onların mücadelelerine ışık tutan, dünyanın değiştirilmesine **fiilen** katkıda bulunan bir sanattır bu. Bu sözlerimizden, sanatın **küçük politik dalgalanmalarla** uğraşması gerektiğini savunanlara yandaş görüşte olduğumuz çıkarılmasın. Hiç şüphe yok ki, sanat, küçük politikadan çok büyük; özel politikadan çok genel politikayla uğraşmalıdır. Ama bu böyle diye, sanat eserinden sadece dünyanın değiştirilmesine katkıda bulunmasını bekleyip, kendi ulusunun sorunlarının dışında kalması gerektiğini de kabullenemeyiz. Hareketin özgül-

den evrensele, oradan yine özgüle doğru uzanan diyalektiğini bir kenara iteleyemeyiz. Bir sanat eseri, yaratıcısını sınırlandıran toplumun değiştirilmesine katkıda bulunmuyorsa, onun dünyanın değiştirilmesine bir katkıda bulunabileceğini düşünmek bir çeşit saflık olur sanısındayım.

Bir tepki sanatı olduğu kadar geleceğe açık bir sanattır da halkçı - devrimci sanat. Bir yandan, çağının belirlediği sorunlarla uğraşırken, diğer yandan da geleceğin gerçeğinin oluşturulmasına **fiilen** katkıda bulunur.

Sanatta geleceğin gerçeğinin temellerini atma, bizzat gelecekteki toplumun sanatını yapma biçiminde yorumlanmaktadır zaman zaman. Sanat - toplum ilişkileri açısından meseleye yaklaşmaya çalıştık mıydı, böyle bir tavır sonucu ortaya konacak olan eserlerin herhangi bir t o p l u m s a l i ş - l e v i ve u l u s a l d e ğ e r i yoktur. Olamaz da. Gerikalmış bir toplumun sanatçısı ha gelişkin bir sosyalist ülke sanatçısının yaptığını yapmış, ha sömürücü bir kapitalist ülke sanatçısının yaptığını. Bu iki tavır arasında ne n i t e l i k bakımından ne de n i c e l i k bakımından en küçük bir fark yoktur. Her ikisi de bir çeşit **t a k l i t ç i l i k** 'tir. Sanatta geleceğin gerçeğinin temellerini atma ya da atılmasına katkıda bulunma, ulusal geleneklerle ulusun içerisinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve sosyo-politik gerçeklikler bir kenara itelenerek sağlanamaz. **Gerçek devrimci sanatçı, «bugünü temsil ederken geçmişin tarih içindeki adımlarının sesini dinler ve gözünü gelecekten ayırmaz.» (1)**

Aslında meseleyi çarpıklaştıran - sözünü ettiğimiz - bu tavır, sanat eserinin oluşumunda birinci derecede etkin olan bilinç-dışı şeylerin, sanat eserindeki önemini hesaba katmamaktan ileri gelmektedir. Oysa ister devrimci, isterse de karşı-devrimci olsun, her sanatçı, eserlerinin oluşumunu etkileyen, ekonomik tabanlı psikolojik bir ortamda yaşar. Bu ortamla, dolaylı veya dolaysız alış-verişte bulunur. Bu nedenle, sanat eserini, salt bir **öznel eylem olarak** kabul etmemek gerekir. Sanat eserinde bilinç-altı şeylerin olduğu kadar - belirttiğimiz gibi - bilinç-dışı şeylerin de önem taşıması, bunun temel sebebidir. Bu durum da, bizzat sosyo-ekonomik çevrenin de sanat eserinde etkin olması anlamına gelir.

Gel gelelim geleceğin gerçeğinin hazırlanmasına, gelecekteki bir toplumun sanatının yapılması olarak onu kabullenip yandaş çıkanlar da aynı düşünceyle karşı koyanlar da, şu iki farklı şeyi, bilerek ya da bilmeyerek birbirine karıştırıyorlar: Bir sanatçının yaşamadığı bir gerçeği anlatmasıyla, gelecekteki bir toplumun sorunlarıyla iç-içe olan bir sanat eseri ortaya koymaya çalışması arasındaki farkı dikkate almıyorlar. Bu nedenle meseleyi şöylece koyabiliriz: «Bir sanatçı, yaşamadığı bir ekonomik gerçekliğe tekabul eden bir toplumun sanatını yapabilir mi?» Genellikle meseleyi sınıfsal temellerinden yalıtlamayı yeğleyenler bunu, «Bir sanatçı yaşamadığı bir hayatı anlatabilir mi?» ya da «Anlatmalı mı?» biçimine indirgemektedirler. Oysa meseleyi bu derece şematize etmek onun özüne aykırıdır. Bu aykırılık giderek yeni yeni karışıklıkların doğmasına yol açacak, onu büsbütün içinden çıkılmaz bir hale sokacaktır.

Meseleyi, yeni bir toplumun ya da bir başka ekonomik gerçekliğe sahip toplumun sanatı yapılabilir mi, biçiminde değil de, bir sanatçı yaşamadığı

bir gerçekçiliği anlatabilir mi biçiminde ele aldığımızda, karşımıza çıkan somut örnekler bizi, «bir sanatçı yaşamadığı bir gerçekliği de anlatabilir,» sonucuna götürür. Sözgelimi ömrünce maden kuyusuna inmemiş bir Zola'nın «Germinal»i, bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Bu durumdan hareketle meseleyi çarpıklaştıranların görünüşü uyarınca, yeni bir toplum biçiminin sanatının bir önceki toplum biçiminde yapılabileceği sonucuna vardığımızda, karşımıza zorunlu olarak, sanatın toplum yaşayışı içindeki yerinin ne olup ne olmadığı soruları çıkıyor. Öyle ya, gelecekteki bir toplum biçiminin meseleleri üzerine kurulu bir sanatın, bir önceki toplum biçimindeki y e r i ne olabilir?

Meseleyi bütünlüğü içerisinde ele aldığımızda, sanatın toplumsal işlevinin, ortaya konan eserlerin, o toplumun t e m e l ç e l i ş k i s i üzerine oturtulup oturtulmamasına bağlı olduğunu görürüz (2). Bu nedenle bir K a f k a taklitçiliğinin ülkemiz açısından geçersiz olması gibi, bir S t a w I n s k I taklitçiliği de geçersizdir.

Bu noktada bilimsel verilerden yola koyularak üretilmiş olan sanat eserlerinin durumu tartışılabilir. Bilindiği gibi **«science - fiction»** diye adlandırılan bu tür içerisinde verilmiş ve toplumsal yönü ağır basan birkaç sanat eseri var. Bunlardan bir tanesi de Jack London'un **«Demir Ökçe»**sidir. Şimdi Demir Ökçe'nin toplumsal işlev yönünden herhangi bir öneminin olup olmadığı sorulabilir. Ama dikkat edilirse London bu eserinde yaşamadığı bir gerçeği dile getiriyordu. Gelecekteki toplum düzeninde ortaya çıkması mümkün olan meseleleri değil. Bu nedenle, yanlışlıklarıyla birlikte Demir Ökçe'nin devrimci bilincin kamçılanmasında belli bir işlevinin olabileceği düşünülebilir. Aslında bu tutum, içerisinde yaşadığı toplumun sınıf ilişkilerini doğru değerlendirerek, yönelmekte olduğu doğrultuyu sanatçının sağlıklı br biçimde saptamasıyla ilintilidir.

Görüldüğü gibi, sanıldığının aksine, geleceğin gerçeğinin oluşmasına katkıda bulunmak oldukça karmaşık bir konu. Bu nedenle, geleceğin gerçeğini hazırlamaya katkıda bulunma anlayışından yola koyularak yaratılacak eserlerin soyut ve tek yanlı olmaması gerekir. Bundan dolayı «yanlış bir görüşü şirin göstermeye çalışan estetik güzelliğe olduğu kadar, doğru bir görüşü yoksullaştıran bir estetik çabaya da karşı olmak», halkçı - devrimci bir sanat anlayışının ilkelerindendir.

Sanatın sosyal bir olay olduğu konusunda ülkemizde de çok söz edildi. Bu konuda ilk kez derli toplu bir görüş ileri süren Selâhattin Hilâv, bir yazısında şunları söylüyor: «Sanat eseri, estetik bir değerin taşıyıcısı olduğu kadar bir sosyal olaydır. Onu estetik açıdan incelememiz ne ölçüde gerekliyse, sosyal bir olay niteliği taşıması bakımından incelememiz de o ölçüde gereklidir.» (3). Bu nedenle, sanatın toplum içerisinde, bilim kadar olmasa da, bir yol gösterici lik, bir ışık tutuculuk görevi yerine getirmesi gerekmektedir. Hatta bu noktada, sanatın bu görevi bilimden daha **y e t k i n** bir biçimde yerine getirebileceğini de öne sürebiliriz. Çünkü bilim eseri daima katerogilerle uğraşır. Sanat eserinin özünde ise hep **I n s a n** vardır. Bilimsel eserlerde ben-dışı şeyler bilincin kapsamına kavramlarla sokulmaya çalışılırken, sanat eserinde ise insanların üzerindeki izleriyle so-

kulmaya çalışılır. Bu nedenle de, bir sanat eseri bir bilim eserinden daha çok **etkileyiciliğe** sahiptir. Ama bu durum, hiçbir zaman için somut gerçekliklerden kopuk, soyut gerçekliklerle uğraşan bir sanat anlayışını ve sanat eserini kabullenmemizi gerektirmez. Eğer bu ölçüler içerisinde düşünecek olsaydık, pek çok sanatçıyı bir kalemde süpürüp atmamız gerekecekti. Bir örnek olarak Bekir Yıldız'ı ele alabiliriz.

Bekir Yıldız, öz olarak, Güney-doğu Anadolu bölgesindeki ilkel üretim şartlarının bir tükenişe ittelediği insanları konu edinir, anlatır hikâyelerinde. Töre, aşiret ve oba yasalarını, bu yasaların yol açtığı dramları verir. Bu açıdan ele alındığında Bekir Yıldız **alabildiğine** gerçekçidir. Ama onun hikâyelerinde bir başkaldırıya ya da çağdaş düşüncelerle donanmış insanlara rastlayamazsınız. Çünkü anlattığı insanların çağdaş bir düşünceye yaslanık bir harekete geçmeleri onların toplumsal varlıklarıyla bağdaşmaz. Girişilecek cılık hareketler de, gelenek ve göreneklere yaslanık bir karakter taşıyacaklardır zorunlu olarak (4). Ve bu hareketlerin nihaî hedefleri de **olumlu** değildir. Yani Bekir Yıldız gelecekteki bir toplum biçiminin değil, içinde bulunduğumuz hâkim üretim ilişkilerinin belirlediği sistemin hikâyecisi bile değildir. Şimdi bu durumu bakıp da, Bekir Yıldız'ın hikâyeciliğini inkâr mı edeceğiz?

Mesele, dönüp dolaşıp, yine yukarıda belirtmeye çalıştığımız, geleceğin gerçeğinin temellerini atma sorununa dayanıyor. Aslında «doğmakta olan ama açıkça farkedilmeyen gerçekliğin dile getirilmesi büyük» (5) sanatın amacıdır. Bu nedenle, ilerici-devrimci eserler veriyoruz diye, kuru bir saptayıcılıktan öte bir işte bulunmayanların yaygınlaştırmaya çalıştıkları bu ters düşünceye iltifat etmemek gerekir.

Belirttiğimiz gibi halkçı-devrimci sanat, geleceğin gerçeğinin oluşumuna fiilen katkıda bulunmaya çalışan sanattır. İnsanı ele alış biçimi de, onu yansıtış biçimi de **soyut ve tek yanlı** bir nitelik taşımaz. Somut gerçeklerden kaynaklandığı gibi, somut gerçeklerin (sınıf ilişkilerinin) belirlediği insanı yansıtır. Bunun için, ekonomik tabanda verilecek kavganın üstyapıda bir yansıması olacağı tabidir. Bundan dolayı, oluşum sorunları üzerinde durmak bir zorunluluk oluyor.

Şüphesiz, yeni bir anlayışın ürünü olacak olan halkçı-devrimci sanatın burjuva sanatıyla, emperyalist ve feodal kültürle taban tabana zıt yanları olacak, onunla dövüşe dövüşe kemikleşecek ve de erkekleşecektir. Ancak bu sanat, ne herhangi bir gezegenden gelmiş kişilerce, ne de birkaç aydının sanal yasalarınca kurulacaktır. Gelişimin belirli evresinde ortaya çıkan her tür gibi, kendisinden önceki türden güç alacak ve kendisinden sonra gelecek olan türlere de temellik edecektir. Bunun yanısıra halkçı-devrimci sanat geçmişin mirasçısı ve (yeni şartlarda) devam ettiricisi olduğu gibi, başarılı halkçı-devrimci bir kültür yaratmış olan ulusların da deneylerinden yararlanacaktır. Ama, bu yararlanmalar, taklitten öte bir eylemin sonucu gerçekleşecektir. Bu eylemde derinlemesine bir kavrama gücü gerekli olduğu gibi, bütünleştirici bir görüşe sahip olmak da gereklidir. Sanat eserinin oluşumunda, sanatçının içinde yaşadığı toplumun birinci derecede etken oluşu, niteliği ne olursa olsun herhangi bir sanat eserinde

belirtilirken, ortaya konduğu dönemi göz önünde bulundurmak bir zorunluluk olmaktadır bu nedenle. Bu yapılmadığı takdirde, başka başka gerçekliklerde üretilmiş sanat eserlerinden yararlanmanın devrimci bir sanat oluşturma kavgasında herhangi bir **yeri ve işlevi** olamaz.

Halkçı-devrimci sanatçılar salt geçmişin değerlerinden ve başarılı halkçı-devrimci ürünler ortaya koymuş toplumların deneylerinden yararlanmakla kalmazlar. Çağın ve yaşadıkları toplumun içinde bulunduğu ekonomik şartlara uygun nitelikte bir sanat yaratabilmek için, bunlara kendi yaratıcılığını da katarlar. Yaratıcılık, yeniden yana olan her şeyde olduğu gibi, halkçı-devrimci sanat kavgasında da temeldir.

Halkçı-devrimci sanat, halkın yaratıcılığına olan imanın bir sonucu olarak doğacaktır. Bu sanat, ülkemizin yüzyıllar boyu çile çekmiş, ezilmiş insanlarının ortaya koydukları ürünlerdeki yaratıcı özün yeni şartlar içerisindeki sentezi olacaktır. Bundan dolayı, halkçı-devrimci sanatçı, halkını iyice tanımak, acılarını bölüşmek zorundadır. Çünkü devrimci bir sanatçı olmak, devrimci bir yaşama biçimine de sahip olmayı gerekli kılar. Sanat eserinin oluşumunda birinci derecede etkisi bulunan bendişi şeylerin varlığı, bunun ana sebebidir. Burjuva sanatçısı yaşantısıyla da burjuvadır. Onu kuşatan çevre de, burjuva değer yargılarının geçerli olduğu bir çevredir. Bu açıdan, bir burjuva sanatçısının düşüncesiyle yaşantısı arasında genel olarak bir çatışmadan sözedilemez. Oysa sınıflı toplumlarda, devrimci bir potansiyele sahip olan yığınların, burjuva sanatçıları kuşatan çevre gibi, psikolojik bir atmosfer oluşturmadıklarını görüyoruz. Bu sebeple, «işçi sınıfından gelmiş olmak, bir yazara organik olarak kendi sınıfına bağlı olması konusunda hiçbir garanti» (6) sağlayamaz. Devrimci kitleler adına söz eden sanatçıların eserlerinde, düşünceleriyle yaşama biçimleri arasındaki çelişkiden kaynaklanan bir samimiyetsizlik ilişir göze. Bu tür yazarların ortaya koyacakları eserlerin, olsa olsa, devrimci yani ihmal edilmiş bir halkçı karakterde oldukları söylenebilir. Çevremize bakacak olursak bu tür sanatçıların bir hayli çok olduğunu kolaylıkla görürüz. (Burada isim vermiyoruz. Birkaç örneği ilerki yazılarımızda «teşhir» edeceğiz.) Oysa masa başı bir devrimci sanat yapılamaz. Çok çok reformist küçük-burjuvazinin heves ve özlemlerini yansıtan, uzlaşmacı bir sanat yapılabilir. Burada biraz aşırılığa kaçıp, küçük yaşama biçimlerinden büyük sanat eserlerinin yaratılamayacağını, büyük eserleri ortaya koyabilmek için büyük yaşama biçimine sahip olmak gerektiğini öne süreceğiz.

Şüphesiz, sanatta devrimci tavrı belirleyen şey, ele alınan insanın niteliği değil, onu ele alışın niteliğidir. Günümüz şartları içerisinde devrimci bir sanat görüşüne varabilmek, devrimci karakteri ağır basan eserler ortaya koyabilmek için bu (yani devrimci dünya görüşüne sahip olma) bir ön şarttır. Ama yeterli değildir. Teori kadar yaşam da, devrimci eserler üretmek için gereklidir. Bu nedenle, teoriden yola çıkılarak üretilmiş olan eserler ne kadar sağlam bir dünya görüşüne yaslanmış olurlarsa olsunlar, her zaman **devrimci bir işlev** yerine getiremezler. Bu nedenle sanatı bir kompleksi tatmin aracı olarak görenlerin, modacı eğilimler sonucu ortaya koyacakları, iri iri lâflarla yüklü eserleri hiçbir zaman için devrimci sanat

kavramına dahil etmemek gerekir. (Bu konuyu bir örnekle somutlamaya çalışacağım ilerde.)

Halkçı - devrimci sanatın hem ulusal, hem de her türlü sömürüye karşı bir nitelik taşıması, **halk geleneğine** yaslandırılması gerektiğini ortaya koyuyor. Bu açıdan halkçı - devrimci bir sanatın oluşturulması kavgasında halka ait olan değerlere sokulmak, onlardan yararlanmak bir zorunluluk oluyor.

Halk geleneğine sokulurken, onun da belli sosyoekonomik gerçekliğe sahip sınıflı bir toplumun ürünü olduğunu unutmamak gerekir. Bu nokta gözden kaçırıldı mıydı, işin içinden çıkmak güçleşir. Çünkü halkın değerleri de, ülkenin içerisine girdiği yozlaşmalardan doğrudan doğruya ya da dolaylı bir biçimde etkilenmiş, bu etkiler sonucunda birbiriyle çelişen niteliklerl bünyesinde toplayabilmiştir. Bu sebeple, geleneğe sokulmak bir seçme-ayıklama işlemi olarak beliriyor. Burada karşımıza çıkan şu ince ayrımı gözden kaçırmamak gerekir: Tarihsel bir kategori olarak ortaya çıkan ahlâk ve davranış biçimlerinin zaman zaman eğemen sınıfın damgasını taşımasından hareket edenler, egemen sınıf sanatının da ulusal gelenek kavramının kapsamına alınmasını öne sürmektedirler. (Son divan şiiri tartışmalarında tanık oldık buna.) Oysa halkın ahlâkıyla beğenisi hiçbir zaman için aynı karakteri taşımaz. Halk, eğemen sınıf ahlâkına bağlanırken beğenisini bu ahlâkın dışında tutmasını hemen hemen her dönemde bilmiştir. Bundan dolayı «iki önemli noktayı birbirine karıştırmayalım. Halk, davranışlarıyla, ahlâkıyla osmanlıdır belki, ama duyarlığıyla, beğenisiyle osmanlı değildir.» (7). Bunun için geleneklere sokulurken, onların sınıfsal karakterlerini bir kenara itelememek gerekiyor.

Burada karşımıza çıkan bir diğer mesele de şu :

«Geleneklerle ilgilenenler salt devrimciler değildir. Geleneklerle aynı zamanda gericiler de ilgilenmektedir. Buna rağmen birini devrimci, diğerini ise gerici kılan ayrım nedir?»

«Bu ayrım her şeyden önce kendini gelenekten yararlanmanın yönteminde göstermektedir. Gericiler için çağ, günün koşulları, toplumun içinde bulunduğu yeni evre bir önem taşımaz. Onlar için eskiye ait olan her şey kutsaldır, dokunulmazlığa sahiptir. Oysa devrimciler bu anlamda kutsalı tanımazlar. Onlar için geleneğe dönmek, onu olduğu gibi sürdürmek değil, ondan yararlanmak, onu çağ ve ülke şartları içerisinde eriterek yeni yeni bireşimlerle aşmak vardır ancak. Bir başka deyişle gerici-sanatçı (kl, onu gerici kılan da budur) geçmişi «ihya» etmeye çalışırken, devrimci-sanatçı (kl, onu devrimci kılan da budur) onu yeni atılımlar için sadece bir dayanak, bir basamak olarak alır. Halkının sorunlarını daha iyi bir biçimde dile getirebilmek için ondan yararlanır.»

«Ozancası, gerici-sanatçı «ölüye aşı yapmaya», devrimci-sanatçı ise «damarı damara bağlamaya» çalışır.» (8).

Değinilmesi gereken son bir nokta da şu :

Halkçı-devrimci sanat bir tepki sanatı olduğu kadar, bir **geçiş** sanatıdır da. Sanatçı ile kitleler arasında kurulmuş sağlıklı ilişkilerin söz konusu olamaması, ezilen kitlelerin, sanat eserini etkileyecek kültürel bir or-

tam yaratacak maddî imkânlara sahip olmaması bunun en önemli sebebidir. Gelecekte, kültürel açıdan gelişmiş kitlelerle kurulacak sağlam bir alış-veriş sonucu ortaya çıkacak olan sanat, bundan çok daha farklı ve daha gelişmiş olacaktır.

---

(1) Andrei Siniavski, **Sosyalist Realizm**, s.11, Habora Yayınevi, İstanbul 1967.

(2) Bkz., Mehmet Ergün, «Toplumsal Çelişkiler ve Sanatın İşlevi», **Yeni Adımlar**, Sayı: 2, s.21-16, Şubat 1973.

(3) Selâhattin Hilâv, «Birkaç Gözlem ve Düşünce», **Papirüs**, Sayı: 16, s.5, Eylül 1967.

(4) Bkz., Mehmet Ergün, «Barutçu Maho ve Bekir Yıldız», **Yeni Dergi**, Sayı: 94, s.28, Temmuz 1972.

(5) Selâhattin Hilâv, Agy, s.11.

(6) Troçki, «Devrim ve Sanatçıları», **Yeni Ufuklar**, Sayı: 187. s.20, Aralık 1967.

(7) Süreyya Berfe, «Fâilâtun Fâilâtun Fâilâtun Fâilün», **Gelecek**, Sayı: 2, s.30, Haziran 1971.

(8) Ergün Sarı, «Sanat-Gelecek İlişkisi ve Geleneklerden Yararlanmak Sorunu,» **Gelecek**, Sayı: 6, s.31-32, Ekim 1971.

RAFET TÜZÜN

(Askerî Yargıtay Başkanı, Hakim Tümgeneral)

YARGI GÜCÜ, BAĞIMSIZLIK VE ASKERİ YARGI

Anayasa'nın 138. maddesinde yapılmak istenen değişiklik konusunda, Millet Meclisi Anayasa Komisyonu üyelerine gönderilen ve 12 Şubat 1973 tarihli «Milliyet»te de çıkan bu uyarı mektubunu, önemini gözönünde tutarak, yayınlamayı yararlı bulduk.

Yargı erki, yargı organları ve yargıya ait temel ilkeler bakımından 1924 ve 1961 Anayasaları arasında ayrıcalık yoktur.

Her iki Anayasa hükmü de yargı erkini bir kuvvet olarak ele almıştır. Yargı fonksiyonunun yalnız ve yalnız yargı organları eli ile kullanılacağını, yasama erki ile yürütme görevini ifa eden hükümetin yargıya emir, talimat ve genelge göndermek suretiyle etkide bulunamıyacağını; yargı organları elinde kovuşturulmaya başlanmış olan uyuşmazlıkların meclislerde, hükümette soru konusu yapılıp müzakere edilemeyeceğini ve de yargı organlarınca verilen karar ve hükümlerin başkalanmayacağını, geciktirilmeyeceğini, infazlarının zorunlu olduğunu amir birer Anayasa kuralı olarak saptamışlardır.

1924 ve 1961 Anayasaları yargı organlarının bu erki, egemenliğin kayıtsız şartsız sahibi olan milletten alarak, hiç bir aracı araya sokmadan millet adına karar ve hükümlerini vereceklerini direktif olarak belirtmiştir.

Yargı, millet adına bağımsız mahkemeler ve teminatlı hâkimler tarafından, devletle bireyler yahut bireylerin kendi aralarında başgösteren olaylara ve ilikşilere ait uyuşmazlıkları yargı yoluyla giderme görevidir.

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunun temelinde yatan ilke, egemenliğin kayıtsız şartsız millete ait oluşudur.

1961 Anayasası kabul ettiği dördüncü maddesinde millî hâkimiyet devlet kudretini, demokratik bir düzeni kabul etmiş tüm devletlerda olduğu üzere belli organların kullanacağı ifade edilmiştir.

Yasama erki meclislerce, yürütme görevi hükümet tarafından ve yargı erki yargı organlarınca kullanılır. Bu üç organ millet egemenliğini Anayasanın koyduğu kayıt ve esaslar dışında kullanamazlar.

Bu üç organ bu erklerini veya bir kısmını belli bir kişiye, belli bir zümreye ve belll bir sınıfa bırakamazlar.

Hiç bir kimse veya organ kaynağını Anayasadan almayan bu üç tür devlet yetkisini kullanamaz.

Anayasanın bu açık, kesin emri yerine getirilmeksizin millet egemenliğinden, demokratik rejimden ve hukuka bağlı devletten söz edilmesine olanak yoktur ve yine Anayasanın bu maddesinde saptanan organların dışında gerçek, tüzel bir kişi, bir zümre, bir sınıf ve bir organ yaratılıp millet egemenliği kullandırılamaz.

1961 Anayasasının Genel Hükümler kısmında yer almış olan yedinci madde şunları belirtir:

Yargı yetkisi Türk milleti adına bağımsız mahkemelerce kullanılır.

Yargı, adalet tevzii, doğru hüküm vetmek, gerçeği tesbit ederek uyuşmazlıkları halletmektir. Devletle bireyler arasında, bireylerin kendi aralarındaki hareketlerinden, münasebetlerden ve olaylardan doğan bu uyuşmazlıklar adlî, askerî ve idarî üç tür mahkemeler tarafından millet adına sonuçlandırılır, uyuşmazlık ortadan kaldırılır, bozulan sükûn yerine getirilir ve anarşinin sürüp gitmesi önlenir.

Bunların dlışında kalan heyetlere, kişilere, organlara ne ad verilirse verilsin bu iktidar -yargı yetkisinin kullanılması tanınmamıştır.

Bir heyete velevkl kanunla mahkeme demekle, o heyetlerin veya kişi veya organın, yargılama usullerini kullanmadan, bağımsız, teminatlı, hâkim nitelik ve niceliğinde olmayan kimselerden kurulup gördürülmesine imkân yoktur.

Yargı yetkisinin serbestçe, objektif olarak kullanılabilmesi için, mahkemelerin bağımsızlığını ve hâkimlerin teminatını 1924 ve 1961 Anayasaları mutlak birer kural olarak saptamışlardır.

Yargı yetkisinin millet adına ilk elden yani ne kendi içinde ve ne de icra ve idare içinde koyu hiyerarşiye tabi tutulamayacağını, hâkimle karar ve hükmü arasına meclislerce yapılmış kanunlardan başka bir kuvvet giremeyeceğini, serbest irade, serbest vicdan ile verileceğini, kullanılacağını amir bir hüküm olarak vaz etmişlerdir.

Anayasanın üçüncü bölümünde yargıya alt genel hükümler yer almış-

tır. 132'nci maddede aynen; 1) Hâkimler görevlerinde bağımsızdırlar, 2) Anayasaya, kanuna, 3) Hukuka, 4) Vicdanî kanaatlerine göre hüküm verirler. Hiç bir organ, makam, merci veya kişi yargı yetkisinin kullanılmasında mahkemelere ve hâkimlere emir ve talimat veremez, genelge gönderemez, tavsiye ve telkinde bulunamaz.

Yasama ve yürütme organları ile idare, mahkeme kararlarına uymak zorundadır. Bu organlar ve idare, mahkeme kararlarını hiç bir suretle değiştiremez ve bunların yerine getirilmesini geciktiremez.

Anayasanın 132'nci maddesi herhangi bir yoruma ihtiyaç hissettirmeyecek kadar açık ve kesindir.

Yargı ile ilgili bu temel ilke adlî, askerî ve idarî her üç tür mahkeme için hiç bir ayrıcalık tanımadan saptanmıştır.

Her üç mahkeme de görevlerinde bağımsızdırlar.

Her üç tür yargı organının kuruluşunda esas budur.

Her üç mahkeme de yetkilerini bu ilkelere tabi olarak, doğrudan doğruya millet adına kullanırlar.

Her üç mahkemenin hâkimlerinin statüleri ile özlük işlerinin bu temel prensibe göre kanunla düzenlenmesi zorunludur.

«Adlî mahkemeler bu kurala tabidir, askerî mahkemeler değildir. Askerî mahkemeler bu temel ilke içindedir, idarî mahkemeler değildir», sözünü edecek ve Anayasanın bu temel kuralında bu üç tür mahkemeden biri için ayrıcalık olduğunu iddia edecek kimseye mantıktan yoksun ve okuduğunu anlamayan kişi diye bakılır.

Yine, «bu mahkemelerden bazılarının kararlarının veya hükümlerinin bağlayıcı ve infazı zorunlu, bazılarınınki şu veya bu organ veya merciin takdirine mevdudur» iddiasında bulunacak kimsenin dengeli bir muhakemeye sahip olmasından şüphe edilir.

Anayaasnın 133'üncü maddesinde genel hüküm şudur:

Hâkimler azl olunamaz. Yani herhangi bir nedenle, kanunen saptanmış yaş haddinden önce kadrosuzluk (üst rütbeye terfi için kadro olmadığı nedeniyle) mahkemelerin lâğvı yoluyla emekli edilemezler.

Bu temel ilkelerin adlî, askerî ve idarî hâkimler için hiç bir ayrıcalığı yoktur. Müşterektir. Bu madde hükmü bir statü teminatı değildir. Bu üç tür yargıya tabi tutulan milyonların teminatıdır, yani fonksiyoneldir ve mahkemelerin bağımsızlığını saptayan Anayasanın 4., 7. ve 132'nci madde hükümleri ile kaynaşmış, biri olmadan ötekinin anlam ve değeri olamayacak birer bütündürler.

Adlî, askerî ve idarî yargı hâkimlerine tanınan bu teminat tarafsız, doğru ve iyi bir adaletin tecellisi içindir; sivil, asker hâkimlerin kendileri için değildir. Hâkimlerin bir taraftan icra ve idarenin, meslekî teşekküllerin takdirleriyle savcılık veya hâkimlik görevleri değiştirilir, atanmaları, yükselmeleri bu organ ve makamların arzusu içinde tutulursa hükümleri de bu makamların elinde olur, gerçeği karşısında bu teminat hükmü üç tür yargının hâkimlerine Anayasa ilkesi olarak tanınmıştır.

Anayasanın 134'üncü maddesinde, «hâkimlerin nitelikleri, atanmaları, hakları, ödevleri, aylık ve ödenekleri, meslekte ilerlemeleri, görevlerinin

veya görev yerlerinin sürekli veya geçici olarak değiştirilmesi... diğer özlük işleri, mahkemelerin bağımsızlığı esasına göre kanunla düzenlenir» hükmü yer almıştır. Bu madde 133'üncü madde ile hemahenktir. Bir hâkimin yer ve meslek değiştirmesi yükselmesi, emekli edilmesi icra ve idarenin elinden alınmıştır.

Özlük işlerini düzenleyecek kanunlar bunları sağlamaya mecburdur. Çünkü 132, 133 ve 134'ün maddeler birer Anayasa emridir. Yargının bağımsızlığı bu teminat ilkesi ile sağlanmıştır. Bu Anayasa ilkesi her üç yargı organı içindir. Ayrıcalık ancak askerî yargıda hâkimlerin yaş haddindedir. Yaş haddi 65 olarak Anayasa ile tesbit edilmemiş, çıkarılacak kanunda gösterilmesi saptanmıştır. 65 olur, fazla olur, az olur veya rütbe yaş hadleri olur ve fakat bu ayrıcalığın dışında, özlük işlerine ait kanuna en küçük bir hüküm konması halinde Anayasanın 8'inci maddesi nedeniyle Anayasaya aykırı düşer ve iptali zorunlu bir kanun ortaya çıkmış olur.

Anayasa ayrıcalığı nerede lüzum görmüş ise ona kendisi işaret etmiştir. Anayasa kendi içinde dahi bu ayrıcalığın mahkemelerin bağımsızlığı ve hâkimlik teminatına ait genel ve temel ilkelerinin lafzına ve ruhuna aykırı olmayacak kadarına işaret etmiştir, cevaz vermiştir.

Halbuki askerî yargı hâkimlerinin özlük ve haklarına ait 357 sayılı kanun ve değişik şekli 926 sayılı kanun ile bu kanuna dayalı yönetmelik hükümlerini kanun maddeleri halinde oluşturarak aynen bir kopyasını yarattıktan sonra yargının özelliğini, hâkimlik teminatını silip süpüren benzeri bir kanun yapıp yürürlüğe koymuştur. Sanki Anayasa icra ve idarede çalışanlara ait kanun hükümlerini 926 sayılı kanundan alınmış hükümlere bir ikinci kanun numarası vererek 357 sayılı Hâkimler Kanunu demekle, Anayasanın emrini yerine getirmiş olduğunu zannetmiştir. Buna dünyanın hiç bir yerinde hiç bir parlâmenter veya hukukçu inanamaz. Çünkü, 926 sayılı kanundan da ileri giderek askerî hâkimleri biri idarî, diğeri meslekî iki koyu hiyerarşi içine sokmuştur.

Anayasa ve idare hukukuna ve kurallarına göre hiyerarşi, maduniarı âmirlere tâbi kılan bir bağdır.

Hâkimler de son yapılan değişiklik ile idarî ve meslekî koyu bir hiyerarşi içerisine sokulduklarından bütün askerî mahkeme hâkimleri, mahkemenin nezdinde kurulduğu komutanın emrindedir.

Askerî Yargıtay da, bu hiyerarşik müesseseye göre, Millî Savunma Bakanlığı Müsteşarı ile Millî Savunma Bakanının idarî hiyerarşisine dahil edilmiştir. Hiyerarşide âmir madunun sicil üstüdür ve âmirin idarî sicili ile yükselebilir, terfi ve terfihleri buna göre mümkündür.

Hiyerarşik âmirin malûm ve inkâr edilmez dört tür yetkisi vardır.

1 — Âmir maduna her türlü emir, talimat verir, telkin ve tavsiyede bulunur, genelge gönderir. En mühimi, âmir hizmetin şefi olduğu için suç teşkil etmeyen emirlerin yapılmasını aynen ister. Anayasaya göre de kanunların yorumu kendisine aittir. Madun aldığı emri yapmaya, hukuka ve vicdanına bağlı kalma yerine âmirin emrini ifaya zorunludur.

2 — Âmir, memuru dilediği zaman murakabe yetkisine sahiptir.

3 — Âmir maiyetinin yükselmesine sicil üstü sıfatı ile hâkimdir.

4 — Âmir memurunu disiplin kudreti yetkisi ile cezalandırabilir.

Bunlardan sonra bir hâkim, Anayasaya uygun teminat içine konulmuş ve mahkemelerin bağımsızlık ilkesine sadık kalınmış olur mu?

Anayasanın yorumunu yapmıyoruz. Açık ve kesin hükümlerini aynen ifade ettik. Onlarla bu hükümlerin bağdaştırılabileceğini söyleyecek bir hukukçu herhalde bulunamaz. Ayrıca, hâkimler son değişiklikle kendi aralarında da sıkı bir hiyerarşiye ve yükselme babında meslekî sicil üstlerine bağlanmıştır. Herhalde 138, 141'inci maddelerde yer alan Askerî Mahkemeler ve Askerî Yargıtay'ın, yargı organları olmadığı, fonksiyonlarında adalet tevzii bulunmadığı da söylenemez.

Söylenemez, çünkü; o derece yargı organı ve yargı görevi içindedir ki barışta asker kişiler yanında bazı tür suçlarla sivil kişileri, iştirak halinde, bazı mahallerde, görevle ilgili olarak, yasak bölgelerde ve bunlar gibi bir çok ahvalde çok geniş olarak asker kişiler yanında yerli ve yabancı kişileri de yargılama yetkisine sahiptirler.

Sıkıyönetim ve savaş halinde, savaş bölgelerinde adlî mahkemelerin bulunmadığı yerlerde ve işgal altına aldığı yabancı devlet topraklarında, hâkimiyeti oralara götürdüğü için yerli, yabancı adlî mahkemeler de çok geniş bir alanda yargı hizmeti görürler. Bu hizmet alanı çağın bütün devletlerinde gittikçe daha genişlemektedir. Nürenberg'de olduğu üzere Devletlerarası hale gelmiştir.

Şimdi bütün bunlardan sonra 138'inci maddede bir tâdil ile sıkıyönetim ve savaş halinde askerî mahkemelere de çoğunluğun (prensip olarak tamamının denmesiyle farketmez) hâkim üyeler yerine subaylardan olması kuralı getirilmek istenmiştir.

O takdirde yargı erkinin bağımsız mahkemeler tarafından, teminatlı hâkimlerce yerine getirileceği temel ilkelerinin kaldırılması zorunludur. Anayasa'nın 4'üncü maddesi değiştirilip, yargı erki bir devlet yetkisi olduğundan, bu yetkinin bu maddenin dışında kalan organlar, heyetler, makamlar veya merci'ler tarafından kullanılacağını da Anayasaya dercetmek zorunludur.

Bu da yetmez. Yine millete ait egemenliğin Montesquieu tarafından konmuş, sert, bükülmez Anayasanın kabul eylediği «kuvvetler ayrılığı» ilkesinden vazgeçip yargı fonksiyonunun, yargı kuvvetinin dışında kalan icra ve idare içinde de görüleceğini, birleşebileceğini söylemek gerekir.

Ayrıca, bazan adlî yargıdan geniş kapsamı olan milyonların, asker kişilerin bağımsız mahkemeler, teminatlı hâkimler önünde muhakeme edilmeleri lüzumu olmadığını ve bu şekilde yargılanmanın onları Anayasanın 12'nci maddesindeki eşitlik ilkesinden istisna edebileceklerini de maddeye yazmak zorunludur. Bunları saymakla bitmez. Halk oyuna sunulup kabul edilmiş 1961 Anayasasının tüm öznel ilkelerini değiştirmek, daha doğrusu yeni bir Anayasa yapmakla kabil olur.

Yine de olmaz.

1630 - 1631 Askerî Ceza ve Askerî Yargılama Usulü Kanun Taslakları, Meclisin Millî Savunma ve Adalet Encümenlerinde incelenirken söylenenleri Meclis tutanaklarından okumak icabeder. O zaman bu tutanaklarda şunlar

görülecektir: «Hain damgası yemiş Damat Ferit Paşa Divan-ı Askerî Temyizi kaldırıp, Divan-ı Harplerin kararlarını emrinde kurduğu heyete onaylatmak suretiyle cinayetlerine bir çok yenilerini katmıştır. Atatürk'ün idam edilmesi için bu mahkemelerden fetva almıştır. Divan-ı Harplerin kararı milletin yüzkarası olmuştur. Divan-ı Harpler adalet yerine zulüm ve işkence tevzi etmişlerdir.

Büyük Atanın Anadolu'da Millî hükümeti kurması üzerine Damat Ferit Paşa hükümeti çekilmiş yerine Tevfik Paşa'nın idaresinde kurulan hükümet, Divan-ı Harb-i Örfî'nin kararlarını temyize tâbi tutmuş ve neticede Adliye literatüründe ender görülen karar ve hükümlerle karşılaşmıştır.

Damat Ferit hükümetinin ölüme mahkûm ettirip, astırdığı merhum Nusret ve Kemal beylerin masum oldukları, hiç bir suçlarının bulunmadığı görülüp beraetlerine karar verilmiştir. Adalet değil, cinayet olmuştur. Bu husus zulüm idaresi içinde saptanmış bir keyfiyettir.»

Bu yönetimi bugün için düşünmek dahi kabil değildir.

Devletin üç sağlam ve dengeli ayağı vardır. Yasama, yürütme ve yargı Bunun üçünün de sağlam olması ve güçlü bulunması zorunludur. Bu ayaklardan birinin kırılması veya sakatlanması tüm devletin sağlamlığını ve gücünü yitirir.

Aynı zamanda imza koyduğumuz Birleşmiş Milletler Anayasasına, İnsan Hakları ve Avrupa Birliği Sözleşmelerine, Cenevre Andlaşmalarına tamamen aykırı düşer ve itibar kırıcı olur.

Kısa... Kısa...

■

A. Kadir ve Afşar Timuçin'in birlikte çevirdikleri VİETNAM ŞİİRİ Antolojisi çıktı. (İsteme adresi: P.K. 58, Beyazıt - İstanbul). Kitabın başında A. Kadir Ustanın «Kanlı Şiir» adlı bir şiiri var. Afşar Timuçin'in yazdığı önsöz Vietnam ve şiirinin gelişimi üzerine açıklayıcı bilgiler veriyor. Ho Şi Minh'le başlayan antoloji bölümünde on sekiz şairin kısa biyografileri ve şiirlerinden seçmeler; üç tane de şairi belli olmayan şiir yer alıyor.

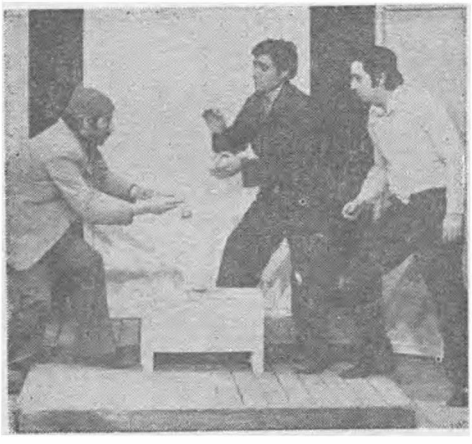
■

DÜNYA HALK VE DEMOKRASİ ŞİİRLERİ Antolojisi, birinci cildi çıktı. Uzun zamandır sözü edilen ve beklenen kitap büyük ilgiyle karşılandı. A. Kadir'in Şerif Hulûsi, Süleyman Salom, Asım Bezirci ve Afşar Timuçin ile ayrı ayrı çalışmalarla sürdürdüğü çeviri işi uzun zamandır devam ediyordu. Bu kitap Fran-

sız, İspanyol, Portekiz şiirine ayrılmış; bu dillerde yazan halktan ve demokrasiden yana ünlü şairlerin şiirlerinden oluşturulmuş. (İsteme adresi : P.K. 58, Beyazıt - İstanbul).

■

Sezonu, «BU KAÇINCI BASKI» ile Beşiktaş'ta açmış olan GAZETE TİYATROSU, ikinci oyunu DÜZENBAZ'ı Harbiye'de Yapı Endüstrisi Merkezi salonunda sunmaya başladı. Gazete Tiyatrosunun, bütün ilginçliği yanında özünde getirdiği yeniliği önemlidir. İnsanı, yaşanılan gerçeği kavramanın yanısıra, aydınlık yarınlara kol atmış çağımızda olayların tarih açısından doğru tesbiti gerekmektedir. Oysa, haber araçlarına tasarruf edenler, gerçekleri birbirinden bağımsız, saptırılmış olarak iilettikleri için günlük olaylar anlaşılmaz hale geliyor. Bu bakımdan Gazete Tiyatrosunun tiyatro eylemi böyle bir ortamda daha da önem kazanmaktadır. Gelecek sayımızda bu konuya daha da geniş yer vereceğiz.



Gazete Tiyatrosu'nun Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkez Salonunda oynadığı DÜZENBAZ'dan bir sahne.

■

Tuncay Özinal'ın İSTANBUL'DA BUGÜN adlı oyunu, Kadıköy Halk Eğitim Merkezinde başladı. Dört bölümlük oyunun her bölümünde bir sosyal dilim (ticaret ve sanayi burjuvazisi / esnaf / memur / işçi) günlük yaşantılarından bir kesitle yansıtılmaktadır. Sınıf tahliline dayanan bu oyunun ilgiyle karşılanacağını umuyoruz.

■

Bir süreden beri Yeni «Ortam» da politik yazıları yayınlanan Tektaş Ağaoğlu'nun, önümüzdeki sayıdan itibaren dergimizde iç ve dış olaylarla ilgili ilginç yorumları yer alacaktır.

■

A.P. Genel Başkanı Süleyman Demirel, 17 Şubat 1973 günü İzmir İl Divanında bir konuşma yapmıştı. Gazete sütunları arasında kaybolan bu konuşma, aslında A.P.'nin ve Demirel'in tutumunu ilginç bir şekilde gözler önüne sermekteydi. Şöyle diyordu Demirel:

«Ne yaptıysak bilerek yaptık, neye razı olduysak bilerek razı olduk. Bu öyle yapmaya mecbur olduğumuzdan değil, öyle yapmakta fayda umduğumuzdan dolayı idi. Bir yere varalım dedik. Zaman zaman hedefe olan mesafemizi kontrol ettik. Yörüngemizden sapma olmamasına azami gayret sarfettik. İnancımızı hiç bir zaman kaybetmedik. Şartlar ne kadar ağır olursa olsun, zorlukların aşılacağına hep kani olduk. Bu

gün de kaniyiz.»
Son günlerin baş döndürücü olaylarını bu konuşmanın ışığında değerlendirmek, anlaşılmayan birçok noktayı aydınlığa kavuşturacaktır.

■

Yokovas Kambanellis'in FAŞİZMİN PENÇESİNDE adlı romanı bu ay piyasaya çıkacak. Kambanellis, bu romanında, Mauthausen Nazi Toplama ve İmha Kampındaki yaşayış ortamını temel alarak, faşizmin kendi yarattığı kan göllerinde nasıl boğulduğunu sergiliyor. Ama asıl açıklığa kavuşturmak istediği şey, gözü kanlı faşistleri yenik düşürmekle faşizm belâsından kurtulunamayacağı; faşizmin sınıfsal tabanını ortadan kaldırmadıkça yeni cellatların türeyeceği gerçeğidir.

yücel yayınları

P.K. 401 İSTANBUL

- PARİS DÜŞERKEN, (2. basım) cilt 1 — 20.—
  İlya Ehrenburg
- PARİS DÜŞERKEN, (2. basım) cilt 2 — 20.—
  İlya Ehrenburg
- HALK SAVAŞÇILARI — 10.—
  Howard Fast
- YARIN İÇİN / SELÂM OLSUN (2. basım) — 10.—
  Metin İlkin
- YAĞMA, (T. D. K. Hikâye Ödülü) — 10.—
  Adnan Özyalçıner
- VE ÇELİĞE SU VERİLDİ (4. basım) — 20.—
  Nikola Ostrovski
- ZOR ZAMAN — 6.—
  Metin İlkin
- NÖBET — 5.—
  Metin İlkin
- VAHŞETİN ÇAĞRISI — 10.—
  Jack London
- FAŞİZMİN PENÇESİNDE — 20.—
  Yakovos Kambanellis
- KONUŞMAK, (2. basım) — 10.—
  Metin İlkin
- ŞİİRLER, (2. basım) — 10.—
  Pablo Neruda
- SAVRULAN — 5.—
  Süreyya Berfe
- HAYATIMIZ ÜSTÜNE ŞİİRLER — 6.—
  Nihat Behram

(Yayınevine doğrudan doğruya yapılan okuyucu siparişlerine % 25 indirim uygulanır. Elli lirayı aşan siparişler ödemeli olarak postayla gönderilir. Elli liradan az siparişler için tutarı kadar (indirim hesabı yapılıp) pul göndererek istekte bulunulmalıdır.

yeni adımlar
aylık sanat ve siyaset dergisi

ÖZGÜR İNSAN
KİTAPLIĞI

GENEL DAĞITIMI YAPILAN YAYINLAR

- **EMPERYALİZM ve EĞİTİMDE YABANCILAŞMA** Şükrü Koç/10 lira
- **SENDİKALİZM** Anıl Çeçen / 12.50 lira.
- **TÜRKİYE, İŞÇİ HAREKETİ ve DEMOKRATİK SOL** Faruk Erginsoy / 20 lira
- **SOSYAL DEMOKRAT DÜZEN** Onikiler Raporu / 25 lira.
- **ÖZGÜR İNSAN DERGİSİ** Cilt 1 / 50 lira.
- **AÇLIK KORKUSU** Osman Nuri Koçtürk / 20 TL.

İsteme ve dağıtım:

P. K. 46 Küçükesat - ANKARA